

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Casa de Vila Viçosa (1959-1963):

Ecos das memórias de Nuno Teotónio Pereira e
Nuno Portas sobre Carlo Scarpa

Matilde Pereira



2019



CASA DE VILA VIÇOSA (1959-1963):

ECOS DAS MEMÓRIAS DE NUNO TEOTÓNIO PEREIRA E NUNO PORTAS

SOBRE **CARLO SCARPA**

Matilde Silva Pereira

Dissertação de Mestrado apresentada à
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Orientada por
Professora Doutora Maria Sofia Santos

Prova pública arguida por Professor Doutor Luís Urbano e
presidida por Professor Doutor Mário Mesquita classificada com dezanove valores

Porto
2019

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Sofia Santos, agradeço o constante acompanhamento, empenho e dedicação ao longo de todo o processo desta dissertação. Pelas palavras e por me ensinar a pensar de forma rigorosa.

Ao Arquiteto Nuno Portas, um dos autores da Casa de Vila Viçosa, agradeço a simpatia e a valiosa contribuição que teve a partilha da sua visão sobre o objeto de estudo, para o propósito desta dissertação.

À memória da D. Maria Emília Toscano, que nos deixou durante o processo de trabalho desta dissertação e que desde o primeiro momento abriu as portas de sua casa, a Casa de Vila Viçosa, agradeço e recordo a amabilidade, boa disposição, confiança e o orgulho que sentia na sua casa.

Ao Arquivo do Forte de Sacavém (SIPA), na pessoa da Dra. Cátia Martins, agradeço a disponibilidade e ajuda nas pesquisas desenvolvidas ao espólio do *atelier* Nuno Teotónio Pereira.

A todos aqueles que se foram cruzando no caminho e contribuíram de alguma forma para a realização desta dissertação, agradeço em especial ao Professor Doutor Álvaro Domingues. Ao Professor Doutor Humberto Kzure-Cerquera, à Realizadora Teresa Prata e restante equipa por me terem concedido a oportunidade de assistir às filmagens da longa metragem *A cidade de Nuno Portas*.

Aos meus amigos e ao Manel, agradeço o apoio e partilha.

À minha família, e em especial aos meus pais, agradeço a presença, compreensão e disponibilidade constante.

RESUMO

A Casa de Vila Viçosa (1959-1963), declarada Monumento de Interesse Público desde 2017, é uma obra do *atelier* Nuno Teotónio Pereira que representa um importante marco na arquitetura portuguesa dos anos 50 e 60. Por se tratar de um período caracterizado por uma redefinição de valores e procura de novas tendências que surgissem a partir da crítica ao Movimento Moderno, o objeto de estudo explora ativamente estas questões. Por um lado, a posição estratégica que adota na malha urbana leva a uma integração total do objeto no lugar e no tempo. Por outro, o espírito de procura da novidade vinda do estrangeiro potencia a problemática deste trabalho. É neste segundo aspeto que surge Carlo Scarpa (1906-1978), arquiteto veneziano que, pela sua modernidade numa cidade que não o é, como Veneza, gosto pelo detalhe aliado a uma mestria da construção artesanal, é transportado para a Casa de Vila Viçosa, sob vários pontos.

Em primeiro lugar procura-se contextualizar a época em estudo, estudando o panorama da arquitetura portuguesa, e, consequentemente, a forma como Carlo Scarpa se insere no mesmo, através da figura de Nuno Portas, que desempenha um papel fundamental na divulgação do arquiteto em Portugal, no ano de 1957.

O terceiro capítulo deste trabalho coloca a Casa de Vila Viçosa como um objeto a partir do qual se adivinham possíveis relações com as obras de Carlo Scarpa, numa estrutura que segue do geral para o particular a leitura dos espaços. A análise cruzada, ao longo do trabalho, com as obras de Scarpa propõe uma aproximação, principalmente, à metodologia do trabalho do "mestre" italiano. Salienta-se que a presença de Scarpa é, ao longo da dissertação, entendida como uma alternativa ao Movimento Moderno. Neste âmbito espera-se que este trabalho contribua para os estudos acerca da influência de Carlo Scarpa no contexto da arquitetura portuguesa e que possa desafiar novos caminhos e estudos.

ABSTRACT

Casa de Vila Viçosa (1959-1963), announced as a Public Interest Monument since 2017, it is an architectonic work from Nuno Teotónio Pereira's architecture studio, which represents an important landmark in Portuguese architecture of the 50's and 60's. As a period characterized by values redefinition and new trends pursuit, which arised from the critique to the Modern Movement, the object chosen for this study actively explores these topics and concerns. On the one hand, the strategic position it adopts in the urban spectrum leads to a total integration of the object in place and in time, part of the so-called organic architecture. On the other hand, the spirit of seeking for innovation with overseas influence enhances the problematic of this work. As a result of this spirit, it arises Carlo Scarpa (1906-1978), Venetian architect, distinguished by a modernity in a city that is not, such as Venice, with a taste and attention for detail combined with a mastery of artisanal construction. This is transported to the Casa de Vila Viçosa, under several aspects.

Firstly, there is an effort to contextualize the period under study in the Portuguese architecture panorama and, consequently, the way Carlo Scarpa fits into it, through the figure of Nuno Portas, who plays a fundamental role in the architect's dissemination in Portugal, in the year of 1957.

The third chapter of this work places Casa de Vila Viçosa as an object under possible connection with the works of Carlo Scarpa, in a structure that follows the "reading" of spaces from general to particular. The cross analysis throughout the work with the works of Scarpa, proposes a mainly methodological approach to the work of the Italian "master".

Throughout this dissertation, it is emphasized that the presence of Scarpa is understood as a critical response to the Modern Movement. In this context, the ambition is that this work will contribute to studies about the influence of Carlo Scarpa in the context of Portuguese architecture, which may challenge new paths and studies.

SOMMARIO

Casa de Vila Viçosa (1959-1963), dichiarata Monumento di interesse pubblico dal 2017, è un'opera dello studio Nuno Teotónio Pereira, che rappresenta un importante punto di riferimento nell'architettura portoghese degli anni '50 e '60. Ridefinendo i valori e cercando nuove tendenze derivanti dalla critica del movimento moderno, l'oggetto dello studio esplora attivamente questi temi. Da un lato, la sua posizione strategica nel tessuto urbano porta ad una totale integrazione dell'oggetto sul posto e nel tempo. D'altro canto, lo spirito di ricerca di novità dall'estero aumenta la problematica di questo lavoro. È in questo secondo aspetto che nasce Carlo Scarpa (1906-1978), architetto veneziano che, per la sua modernità in una città che non è, come Venezia, il gusto per i dettagli combinato con la maestria della costruzione artigianale, viene trasportato nella Casa de Vila Viçosa sotto vari punti.

In primo luogo, cerchiamo di contestualizzare il periodo in esame, studiando il panorama dell'architettura portoghese e, di conseguenza, il modo in cui Carlo Scarpa vi si inserisce, attraverso la figura di Nuno Portas, che svolge un ruolo fondamentale nella diffusione dell'architetto in portoghese. Portogallo, nell'anno 1957.

Il terzo capitolo di questo lavoro pone la Casa de Vila Viçosa come un oggetto dal quale si possono indovinare possibili relazioni con le opere di Carlo Scarpa, in una struttura che segue la lettura degli spazi dal generale al particolare. L'analisi incrociata, insieme all'opera, con le opere di Scarpa propone un approccio, principalmente, alla metodologia dell'opera del "maestro" italiano. È interessante notare che la presenza di Scarpa è, durante tutta la tesi, intesa come alternativa al movimento moderno. In questo contesto, si spera che questo lavoro contribuirà agli studi sull'influenza di Carlo Scarpa nel contesto dell'architettura portoghese e potrebbe sfidare nuovi percorsi e studi. Texto de apresentação para a Prova Pública de Dissertação de MIARQ, orientada pela Professora Doutora Maria Sofia Santos, arguida pelo Professor Doutor Luís Urbano e presidida pelo Professor Doutor Mário Mesquita

TEXTO DE APRESENTAÇÃO PARA A PROVA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MIAHQ NO DIA 4 DE NOVEMBRO DE 2019, ORIENTADA PELA PROFESSORA DOUTORA MARIA SOFIA SANTOS, ARGUIDA PELO PROFESSOR DOUTOR LUÍS URBANO E PRESIDIDA PELO PROFESSOR DOUTOR MÁRIO MESQUITA

Bom dia a todos. Antes de dar início à apresentação gostaria de começar por cumprimentar o júri presente composto pelo Professor Doutor Mário Mesquita como presidente, pelo Professor Doutor Luís Urbano enquanto arguente e pela Professora Doutora Maria Sofia Santos, orientadora da tese, a quem agradeço especialmente todo o apoio e empenho que me dedicou. Agradeço também publicamente às restantes entidades que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta dissertação, nomeadamente, ao Arquitecto Nuno Portas e à D. Maria Emília Toscano, proprietária da Casa de Vila Viçosa, que, lamentavelmente, nos deixou durante o processo de trabalho desta dissertação. Ao Professor Doutor Álvaro Domingues e ao Professor Doutor Humberto Kzure. Agradeço ainda à minha família, aos meus amigos e restante público aqui presente.

O título desta dissertação, “Casa de Vila Viçosa (1959-1963): Ecos das memórias de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas sobre Carlo Scarpa”, incide na análise de um objeto de estudo, a Casa de Vila Viçosa, lida segundo um cruzamento de possíveis influências com o arquitecto italiano, Carlo Scarpa. A Casa de Vila Viçosa é uma obra do *atelier* Nuno Teotónio Pereira, projetada e construída entre 1959 e 1963, período que representa um importante marco na arquitectura portuguesa dos anos 50 e 60. Pela via organicista na qual se enquadra, encontra na sua integração as mais profundas referências à arquitectura popular portuguesa dada também a proximidade ao Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa¹, e às referências de Fernando Távora e “O problema da Casa Portuguesa”², ao mesmo tempo que procura no estrangeiro novas motivações e experiências, muito motivadas pelo trabalho crítico de Bruno Zevi em Itália. O objeto de estudo localiza-se em Vila Viçosa, na zona norte da vila, entre o Terreiro do Paço e o Castelo de Vila Viçosa, pertencendo, possivelmente, a uma primeira fase de expansão da vila, medieval. Esta primeira fase do séc. XIII, conta com a

¹ *Arquitectura popular em Portugal*, Sindicato nacional dos arquitectos, Fundo Teresa Capucho, Lisboa, 1961.

² TÁVORA, Fernando, “O problema da casa portuguesa” (1945) em *Cardernos de Arquitectura*, Manuel João Leal, Lisboa, 1947.

cerca medieval e um castelo medieval, hoje inexistente. Para além da vila intramuros, já havia uma expansão extramuros medieval, querem conta com os quarteirões junto à Avenida Duques de Bragança, a poente da cerca, e com aqueles junto ao lote da Casa de Vila Viçosa, nos quais se pode observar uma malha mais densa e apertada. Já no séc. XVI, aquando da segunda expansão da vila, no período renascentista, são construídos o Terreiro do Paço e o Paço Ducal. Nesta zona poente encontra-se também a Igreja e Convento dos Agostinhos que datam do séc. XVII. A Casa de Vila Viçosa foi em 2017 considerada Monumento de Interesse Público pela Direção-Geral do Património Cultural³.

A questão que colocamos agora é como surge a Casa de Vila Viçosa no processo da tese? Surge como uma consequência do estudo de Carlo Scarpa na arquitetura portuguesa. Estudo esse baseado em vários autores, incluindo um dos autores do projeto, Nuno Portas, que lhe reconhece as influências do arquiteto italiano. Com isto dizer que a escolha partiu de Carlo Scarpa para a Casa de Vila Viçosa e não o contrário.

Em termos metodológicos foi feita uma primeira análise relativamente à obra de Scarpa, que antecede a do objeto de estudo. Esta foi realizada durante o período Erasmus, aproveitando para referir que esta tese teve a duração de um ano, numa experiência das obras descomprometida, não atendendo a qualquer tipo de filtro.

Posterior a esta fase, tentou perceber-se de que forma entra Scarpa em Portugal e por via de quem. Neste ponto, foi feito um estudo dos artigos presentes nas revistas *Arquitectura* entre os anos 1950 e 1971. Assim, tomou-se Nuno Portas como a principal figura de difusão do arquiteto em Portugal através de um artigo escrito em 1957 para a revista *Arquitectura* n. 59, "Carlo Scarpa, um arquitecto moderno em Veneza"⁴, no qual dá a conhecer de forma inédita o arquiteto italiano ao contexto português, por via de várias obras. O artigo arranca com uma citação de Bruno Zevi em tom de apresentação do autor e ao longo do mesmo Nuno Portas desmonta a sua obra em três aspetos, como o próprio denomina, que correspondem àqueles que lhe parecem os de maior interesse e a tomar como exemplo para o novo rumo que a arquitetura portuguesa estaria a levar. O primeiro aspeto prende-se com a motivação que o leva a escolher Carlo Scarpa, justificando-a pela recente atribuição de um importante prémio italiano. Como segundo aspeto evoca o seu trabalho no campo da decoração. E, por último, a importância que o ambiente preexistente tem na obra de Scarpa, quer seja esse contexto de origem natural ou artificial.

Nuno Portas era na altura um jovem arquiteto, apaixonado pelo cinema, muito atento e interessado ao que se fazia no resto da Europa, nomeadamente em Itália. É pelas novas ideias ligadas aos estrangeiros, à

³ MENDES, Luís Filipe Carrilho de Castro, *Diário da República*, 2.ª série — N.º 203, Portaria n.º 365/2017, 20 de outubro de 2017, Lisboa.

⁴ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3ª série, n.59, Lisboa, 1957.

teoria e à crítica de arquitetura, na qual se destaca o especial interesse de Nuno Portas por Bruno Zevi, que se lançam novos desafios ao *atelier* Nuno Teotónio Pereira, muito caracterizado por esse espírito humanista e de vanguarda.

Acreditamos que o artigo que falávamos anteriormente surgiu como consequência de uma viagem realizada por Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas ao Norte de Itália na qual conhecem Carlo Scarpa. A viagem decorreu no ano de 1957 e chamo à atenção para esta data. 1957 para além do ano desta viagem, foi o ano de entrada de Nuno Portas para o *atelier* Nuno Teotónio Pereira e para a revista *Architettura* na qual se estreia com este artigo. Voltando novamente à viagem, o intuito primeiro da mesma não seria o de conhecer Carlo Scarpa e a sua obra, mas sim, de perceber o que se fazia no que toca à habitação social, tema sob o qual o *atelier* se encontrava a desenvolver vários projetos. O encontro que contou com a visita feita por Scarpa à cidade de Veneza e a algumas das suas obras, acabou por se tornar de elevada importância para o trabalho desenvolvido posterior a esta fase. A curiosidade acerca da sua obra parte da divulgação que o arquiteto estaria a ter nas principais revistas italianas e por se tratar de um arquiteto veneziano e moderno.

Fazendo agora a ponte para o objeto de estudo, as fontes primárias representaram uma importante ferramenta de trabalho, no que diz respeito à documentação do processo de projeto e à obra concluída, tratando-se de uma obra em colaboração. Interessou-nos perceber se as autorias dos desenhos estariam relacionadas com o interesse por Carlo Scarpa, ainda que esta tentativa tenha sido em muitos casos intuitiva porque a maior parte dos desenhos não está assinada. Reconhece-se ainda que os temas relativos a Scarpa entram na Casa de Vila Viçosa subconscientemente, embora posteriormente tenham sido levantadas essas questões por via de alguns autores e sobre as quais Nuno Portas confirma a pertinência.

A experiência da obra no lugar revelou-se muito importante até pela complexidade espacial que o objeto de estudo apresenta e para tal realizaram-se duas visitas. Uma primeira, ainda feita pela proprietária, D. Maria Emília e uma segunda, guiada pelo Arquiteto Nuno Portas, a propósito das gravações da longa metragem "A cidade de Nuno Portas", de Humberto Kzure e Teresa Prata, na qual foi possível clarificar algumas permissas e enriquecer o diálogo entre a Casa de Vila Viçosa e Carlo Scarpa, através do seu autor. Importa referir que o cruzamento feito com obras de Carlo Scarpa obedece cronologicamente à data de finalização do projeto da Casa de Vila Viçosa, em 1963. Ou seja, não foram compreendidas obras posteriores a esta data.

Aproximando à zona do lote, daqui para a frente o discurso irá desenrolar-se do geral para o particular, de acordo com a estrutura do terceiro capítulo da tese, "À luz de Carlo Scarpa: Visões da Casa de Vila Viçosa".

Questionámos o facto do arruamento entre a cerca e o lote ser atualmente denominado Praça Infante Lacerda em vez de Rua Infante de Sagres, como aparece na planta de localização de 1960. Esta questão levou-nos a perceber que espaço seria este antes da construção da habitação. Podemos assim, perceber através de duas plantas, a de Nicolau de Langres, de 1661 e a de João de Roemer de 1763, que o local aproximado do lote se apresenta como um vazio, e que segundo a memória descritiva da casa de 1960, os autores referem-se ao espaço como «*um antigo largo*»⁵. O tratamento que é dado ao espaço público em torno do lote é feito de forma a sistematizar e homogeneizar toda a zona, valorizando quer a casa, quer o espaço público. Esta intervenção urbana compreende um sentido de modernidade, o qual quisemos comparar com a intervenção de Scarpa no acesso à Fundação Querini Stampalia em Veneza, pelas formas modernas que propõe a uma cidade que não o era, numa integração entre o que pré-existe e o novo.

Pelas fotografias do lote sem a habitação é possível perceber que na zona sul do terreno encontramos um sentido de nobreza e erudição dado pela proximidade à cerca medieval. Sendo que na zona norte, com uma diferença de cota de menos cinco metros encontramos um casario denso que nele emprega técnicas construtivas ligadas à tradição popular alentejana. Este diálogo entre as duas realidades traduz-se numa habitação que se pretende dissuadir na paisagem, ao longo de uma distribuição horizontal dos volumes que explora o conceito de casa-pátio pelos três pátios que apresenta, e na qual houve uma preocupação em manter a memória do antigo largo pelo alargamento da Rua Luísa Soeiro Cravo no espaço público que antecede o lote.

Em relação à orientação da casa, esta assume os eixos Sudeste/Noroeste como uma primeira malha sendo inserida uma segunda a 45° da anterior, orientada pelos eixos Norte/Sul. Esta sobreposição de malhas vai gerar uma continuidade espacial e novas ideias de espaço interior. Comparamos a análise às grelhas utilizadas por Frank Lloyd Wright, nas duas plantas abaixo, que despertava o interesse quer dos arquitetos portugueses quer de Carlo Scarpa, pela via organicista em que se enquadrava.

A habitação é distribuída ao longo de três pisos e possui duas entradas, uma inferior, na Rua Luísa Soeiro Cravo, que leva ao pátio-quintal, que por sua vez distribui para um anexo destinado aos caseiros e ao edifício, pelo piso inferior e principal, através de umas escadas exteriores. A entrada superior, na Praça Infante de Lacerda, por sua vez liga diretamente ao piso principal da habitação, considerada como entrada mais nobre. Existe ainda um piso superior a este no qual se encontra um quarto-torreão, que corresponde a um volume disposto a 45° face à malha ortogonal do terreno, seguindo as direções Norte/Sul/Este/Oeste e constitui um verdadeiro miradouro para a vila.

⁵ PEREIRA, Nuno Teotónio; PORTAS, Nuno, *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960.

Seguindo para a temática dos elementos de mediação, neles compreendemos o desenho dos muros e das aberturas ao longo dos alçados da casa que dialogam com o espaço público. Cada um deles reage de diferente forma ao espaço que medeia e assim obtem-se uma grande diversidade de formas. Tratando-se de uma casa-pátio que se encosta e afasta dos muros exteriores para proveito dos espaços consoante as necessidades, é constante a transformação do muro em alçado e o inverso.

Começando pelo muro sudeste apresenta um desenho mais apurado relativamente aos restantes, enfatizando uma grande forma horizontal. A sua fragmentação origina uma unidade, pelos estímulos externos preexistentes, neste caso a relação com a cerca que envolve o Castelo de Vila Viçosa.

No muro Nordeste encontramos uma grande diversidade de formas, cérceas, de avanços e recuos, dados pelo encosto da habitação ao limite do terreno e pelo afastamento, que origina dois pátios da casa. A Casa Bortolotto (1950-1952) de Carlo Scarpa, aproxima-se da ideia quer da tradução interior do programa para o exterior, gerando uma grande variedade no conjunto, quer pelos estímulos que advém do contexto em que está inserido.

O muro noroeste, por outro lado, apresenta-se como um plano liso pelo seu alçado representar uma apoteose de formas que exige um silêncio ao muro enquanto limite com o espaço público. Neste ponto foram exploradas a relação de um tipo de aberturas, neste caso, os vãos a 45° relativamente aos principais eixos de composição do alçado. Esta temática é explorada também por Carlo Scarpa em obras como o Palácio Abatellis (1953-1954), em Palermo e o Pavilhão da Venezuela (1954-1956) na Bienal de Veneza, de forma a particularizar um elemento que se quer de exceção através da rotação.

No que toca à análise dos espaços exteriores, foram postos em evidência os três pátios, dos quais emergiram temáticas diferentes e em que a partir de cada um encontrámos possíveis reatamentos à obra Carlo Scarpa. O pátio principal corresponde a um espaço de receção que distribui para vários espaços da casa. Consideramos este pátio como aquele que contém um maior nível de maturação, pela intenção expressada desde os primeiros desenhos de processo encontrados como podemos ver. Possui um carácter escultórico que consideramos ser dado por um elemento que é a gárgula, localizada na direção do portão que dá para o exterior e que, pela documentação estudada no Arquivo, se pensa que os seus desenhos possam ser da autoria de Pedro Vieira de Almeida. A colocação em evidência deste elemento por onde escoar a água enfatiza o reatamento à obra de Scarpa, pela sua forte relação com a água e com a utilização recorrente destes elementos, como são exemplo os apresentados, na Fundação Querini Stampalia em Veneza. Para além deste elemento também é explorada a questão do sombreamento através das portadas em grelha

de madeira que filtram a luz para o interior e em que é possível reconhecer influências quer de Carlo Scarpa, na Loja Olivetti ou na Casa Bortolotto como na arquitetura japonesa da qual Scarpa não escondia a sua paixão.

Em relação ao segundo espaço exterior, denominado como quintal segundo a memória descritiva, colocámos em evidência o facto de aliado à experiência que se retirou de Carlo Scarpa, ser um espaço marcado pelas experiências em torno do modo de habitar em Vila Viçosa e no Alto Alentejo, potenciadas pela proximidade ao Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa. Em relação a Scarpa foi explorada a construção dos vários percursos através da materialidade que conforme é alterada, os vai caracterizando. Aqui é traçado um paralelismo com o Museu do Castelvecchio (1956-1964) em Verona, obra de Scarpa, no qual se explora precisamente o uso da materialidade como ferramenta de criação de percursos e hierarquização dos mesmos.

O último espaço exterior trata-se também de um quintal, de dimensões mais reduzidas que o anterior, que se caracteriza por ser fortemente arborizado e emparedado e como tal confere-lhe um carácter intimista. A análise comparativa é feita com o Pátio Central da Bienal de Veneza em 1952 e é motivada pela intimidade deste pátio que se assemelha ao de Vila Viçosa, embora de naturezas diferentes.

Antes de serem percorridos os espaços interiores da casa, considerámos que devia ser tratado um outro tipo de espaço, intermédio entre o exterior e o interior que se trata do espaço de transição. Este conceito foi importado de Pedro Vieira de Almeida, colaborador da obra, para este trabalho e advém do contexto de crítica a um Movimento Moderno que se afasta deste tipo de espaço, pela ambiguidade que dele possa surgir. O espaço transição abordado na Casa de Vila Viçosa é o alpendre, e é utilizado por Pedro Vieira de Almeida como caso de estudo da tese *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*⁶, que estaria a terminar no ano de conclusão da habitação. Encontrámos na obra da Casa Bortolotto de Scarpa, uma mesma apropriação deste conceito, através de um espaço intermédio que represente um corpo fluido e orgânico, que chega até a ser ambíguo.

Passando agora para o interior da habitação, começemos pela sala de estar. Funciona como um espaço nuclear da habitação, para o qual confluem todos os percursos. É um espaço de pé direito duplo no qual é explorada a temática da fluidez dos percursos e apesar de ser um espaço nuclear em relação à habitação, não é assim tão claro, segundo os autores que dentro do espaço exista um núcleo. É feita mais uma vez alusão à Casa Bortolotto pela configuração espacial da sua sala e a forma de como a luz é filtrada para o seu interior. Chamamos ainda à atenção neste espaço para a lareira e para a inscrição em mármore que

⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011.

contém, onde se pode ler “As brasas juntas duram mais”. O poder destas palavras no contexto em que a casa é projetada fez-nos pensar acerca das suas possíveis leituras metafóricas mas acreditamos que o simbolismo familiar possa ser o mais forte.

Um dos elementos com maior relevância neste espaço é a escada que leva à mezzanine do piso superior, por se integrar completamente no espaço, ao mesmo tempo que convida a experienciá-lo. Pelo mesmo princípio evocamos a escada da Loja Olivetti de Scarpa em Veneza.

Prosseguiu-se com a leitura dos espaços para a sala de jantar. O desenho do detalhe é um ponto chave e de inovação que torna também o estudo desta casa relevante. Através do desenho do mobiliário, as peças são desenhadas para um especial propósito e integram uma simbiose entre arquitetura e decoração. Desta forma, o candeeiro que existe na sala de jantar, cujos desenhos se pensam ser da autoria de Nuno Portas quer por testemunhos, parte desta ideia de integração do elemento no sistema da sala e encontra semelhanças no desenho de mobiliário de Carlo Scarpa, que é um ponto que o caracteriza fortemente, pela diversidade de materiais que aplica, detalhe com que desenha e executa, de forma artesanal.

Quase a concluir, resta falar do núcleo mais íntimo da habitação como um culminar entre o público e o privado. Falamos dos quartos. Aqui foram exploradas as relações que, enquanto espaços de uma intimidade tão grande, se abrem simultaneamente aos restantes espaços da casa e mesmo ao exterior na forma como se querem relacionar com o envolvente como é caso do quarto-torreão do andar superior que ao assumir a sua rotação perante os restantes volumes que compõem a casa, aproxima-se das direções N/S/E/O e ao mesmo tempo dos principais pontos de interesse na Vila.

Neste último subcapítulo a tentativa foi de comparar com um espaço projetado por Scarpa que encontra-se um grau intimidade semelhante com o do torreão estúdio. O exemplo da Casa Veritti (1955-1961), pareceu assemelhar-se ao de Vila Viçosa na temática do encontro de um espaço que se adapta à escala da sua vivência e encontrar desta forma um núcleo de maior privacidade.

Finalizando, gostaria de concluir com a ideia de que esta tese se apresenta como uma interpretação do projeto da casa e não como uma explicação da mesma. Uma interpretação que pretendeu aproximar-se ao máximo da realidade portuguesa em que a casa foi projetada, ao mesmo tempo que propõe esta leitura à luz de Scarpa. Desta forma, para além da contribuição para os estudos acerca da influência de Carlo Scarpa na arquitetura portuguesa e, em especial, entre o autor e a Casa de Vila Viçosa, foi também objetivo abrir novos caminhos para outras leituras. Obrigada.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS
RESUMO | ABSTRACT | SOMMARIO
TEXTO DE APRESENTAÇÃO PARA A PROVA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MIARQ

INTRODUÇÃO

OBJETO DE ESTUDO E TEMA	1
OBJETIVOS E MOTIVAÇÃO	4
MÉTODO	6
ESTRUTURA	7

1.	CONTEXTO: A SITUAÇÃO DA ARQUITETURA PORTUGUESA NOS ANOS 50 E 60	
1.1.	O PENSAMENTO DE MODERNIDADE NA ARQUITETURA EM PORTUGAL	15
1.2.	O PAPEL DO <i>ATELIER</i> DE NUNO TEOTÓNIO PEREIRA	27
2.	ENCONTROS ENTRE PORTUGAL E CARLO SCARPA	
2.2.	A VIAGEM A ITÁLIA (NUNO PORTAS E NUNO TEOTÓNIO PEREIRA EM 1957): LIÇÕES COM CARLO SCARPA	41
2.3.	A REVISTA ARQUITECTURA E NUNO PORTAS NO PAPEL DE DIFUSOR DE CARLO SCARPA EM PORTUGAL	53

3.	À LUZ DE CARLO SCARPA: VISÕES DA CASA DE VILA VIÇOSA (1959-1963)	
	NOTA INTRODUTÓRIA	66
3.1.	INTEGRAÇÃO URBANA E DESENVOLVIMENTO ESPACIAL	69
	CARLO SCARPA: CASA ROMANELLI (1952-1955)	
3.2.	DESENHO DO ESPAÇO PÚBLICO EM TORNO DO LOTE	85
	CARLO SCARPA: FUNDAÇÃO QUERINI STAMPALIA (1961-1963)	
3.3.	ELEMENTOS DE MEDIAÇÃO: DESENHO DOS MUROS E DAS ABERTURAS	91
	CARLO SCARPA: CASA BORTOLOTTI (1950-1952) PAVILHÃO DA VENEZUELA (1953-1956)	
3.4.	ESPAÇOS EXTERIORES	
3.4.1.	O PÁTIO PRINCIPAL: DO “RECEBER E ESTAR” AO CARÁTER ESCULTÓRICO E SIMBÓLICO DOS ELEMENTOS	107
	CARLO SCARPA: FUNDAÇÃO QUERINI STAMPALIA (1961-1963) LOJA OLIVETTI (1957-1958) CASA BORTOLOTTI (1950-52) CASA GIACOMUZZI (1949-1950)	
3.4.2.	O QUINTAL, ENTRADA DE SERVIÇO E ESPAÇO DE “ARBORIZAÇÃO E CULTIVO”	127
	CARLO SCARPA: MUSEU DO CASTELVECCHIO (1956-1964)	
3.4.3.	O PÁTIO ARBORIZADO E OS JOGOS DE INTIMIDADE	133
	CARLO SCARPA: PÁTIO DA BIENAL DE VENEZA (1951-1952)	
3.5.	ESPAÇO TRANSIÇÃO	
3.5.1.	O ALPENDRE	137
	CARLO SCARPA: CASA BORTOLOTTI (1950-1952)	
3.6.	ESPAÇOS INTERIORES	
3.6.1.	A SALA DE ESTAR, A MEZZANINE E A ESCADA: A QUESTÃO DO NÚCLEO	143
	CARLO SCARPA: MUSEU POSSAGNO (1955-1957) CASA BORTOLOTTI (1950-52) LOJA OLIVETTI (1957-1958)	
3.6.2.	A SALA DE JANTAR E O DETALHE DO DESENHO ATRAVÉS DO MOBILIÁRIO	157
	CARLO SCARPA: CASA BELOTTO (1944-1946) CASA VERITTI (1955-1961) MUSEU DO CASTELVECCHIO (1956-1964)	
3.6.3.	OS QUARTOS	167
	CARLO SCARPA: CASA VERITTI (1955-1961)	
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
	REFERÊNCIAS DE BIBLIOGRAFIA E IMAGEM	185
	ANEXOS	199

INTRODUÇÃO**// OBJETO DE ESTUDO E TEMA**

O objeto de estudo da presente dissertação é a Casa de Vila Viçosa⁷, projeto de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas em colaboração com Pedro Vieira de Almeida e Luís Moreira. O projeto desta habitação privada realizou-se entre os anos 1959 e 1963⁸ e pertence ainda hoje à família original, Barata dos Santos. Localizada em Vila Viçosa, às portas do castelo, o objeto de estudo ocupa na malha urbana três frentes das ruas António Joaquim Barros, Luísa Soeiro Cravo e da Praça Infante Lacerda. Foi em 2017 considerado Monumento de Interesse Público (MIP) pela Direção-Geral do Património Cultural (Anúncio 59/2017, Diário da República n.º 77/2017, Série II) a cargo do Ministro da Cultura, Luís Filipe Carrilho de Castro Mendes. O objeto de estudo enquadra-se espacial e temporalmente num ambiente muito particular. Para além da implantação do edifício, que adota uma posição estratégica, também Portugal se encontra num importante momento de debate sobre quais os valores a adotar para uma renovação da arquitetura portuguesa. Neste diálogo entre valores resulta o projeto da casa, completamente enraizada na tradição e afirmadamente marca de vanguardismo e modernidade. E é na procura

⁷ O objeto de estudo assume duas denominações possíveis, "Casa de Vila Viçosa" e "Casa Dr. Barata dos Santos". Optou-se pela escolha de "Casa de Vila Viçosa", e por razões de coerência, será denominada dessa forma ao longo desta dissertação, à exceção de alguma citação que possa surgir que assume o outro nome.

⁸ Apesar de alguma discordância entre a data de finalização da casa por parte de alguns autores, opta-se por fixar 1963 como data de término que coincide, segundo a proprietária, D. Maria Emília com a data do seu casamento, celebrado na inauguração da casa.

de valores modernos que surge Carlo Scarpa, arquiteto italiano que suscita a atenção e estudo dos arquitetos e que é transportado sob a forma de vários temas para a casa de Vila Viçosa.

O tema desta dissertação incide na análise da Casa de Vila Viçosa, cruzando com a leitura de obras do arquiteto Carlo Scarpa. A escolha parte de Carlo Scarpa para a Casa de Vila Viçosa e não o contrário, ou seja, o objeto de estudo é uma consequência do estudo de Carlo Scarpa na arquitetura portuguesa. Apoiado em diversos autores - Ana Tostões⁹, Jorge Figueira¹⁰, Luís Urbano e Nuno Grande¹¹, Pedro Baía¹², Rui Ramos¹³, Tiago Lopes Dias¹⁴, entre outros - que reconhecem as influências do arquiteto italiano neste projeto, propõe-se um aprofundamento das relações que se podem estabelecer entre a Casa de Vila Viçosa e Carlo Scarpa. Desenvolve-se precisamente a partir da simbiose de ambos e do significado dessa interligação no panorama da arquitetura portuguesa. Nos anos 50 e 60 o *atelier* de Nuno

⁹ *Arquitectura e Cidadania, atelier Nuno Teotónio Pereira*, livro da exposição decorrida no Centro Cultural de Belém entre 26 de Junho a 31 de Outubro, Lisboa, 2004. ; TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 2ª edição, Faup publicações, Porto, 1997 (Série 2). Baseado na dissertação de mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1995.

¹⁰ FIGUEIRA, Jorge, *A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, dARQ, Coimbra, 2009.

¹¹ Entrevista a Nuno Portas por Luís Urbano e Nuno Grande no âmbito de URBANO, Luís, *Entre dois Mundos. Arquitectura e cinema em Portugal (1959-1974)*, Volume I e Volume II, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, FAUP, 2014.

¹² COSTA, Pedro Miguel Correia Baía, *Da recepção à transmissão: Reflexos do TEAM 10 na cultura arquitectónica portuguesa 1951-1981*, tese de doutoramento orientada por Mário Kruger, dARQ, Coimbra, 2014.

¹³ RAMOS, Rui Jorge Garcia, *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*, Volume I e Volume II, tese de doutoramento orientada por Nuno Portas, FAUP, Porto, 2004.

¹⁴ LOPES DIAS, Tiago, *Teoria e desenho da arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida*, tese de doutoramento orientada por José Ángel Sanz e Rui Jorge Garcia Ramos, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació, Barcelona, 2017.

Teotónio Pereira em Lisboa representa um lugar de aprendizagem, crescimento, crítica, uma escola. Numerosos projetos foram concebidos e a renovação de uma mentalidade, muito vinculada no racionalismo da arquitetura moderna, foi acontecendo através dos projetos construídos pelo *atelier*. A Casa de Vila Viçosa, projetada entre 1959 e 1963, representa e materializa muitas dessas intenções de renovação do *atelier*. Em 1957, Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, aquando da realização de projetos para alguns bairros sociais em Lisboa, viajam pela Europa em busca de modelos de referência como forma de apreender as novidades estrangeiras e como modo de perceber as necessidades das pessoas. Nessa viagem passam por Veneza, tendo estado com Carlo Scarpa. Considera-se este encontro um momento chave para a potencialização deste estudo, dada a importância que virá a ter esta mesma viagem para o reatamento de ideias no objeto de estudo. Ainda em 1957, Nuno Portas escreve o artigo "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza"¹⁵ para a revista *Arquitectura*, interessado-se por esta arquitetura que surge como alternativa e novidade em relação ao que se fazia em Portugal, na época. À cadeia de acontecimentos, sucede-se o projeto da Casa de Vila Viçosa, que corrobora para uma manifestação de valores e ideias enunciando um importante testemunho da influência de Carlo Scarpa no contexto arquitetónico português.

¹⁵ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3a série, n.59, Lisboa, 1957.

// OBJETIVOS E MOTIVAÇÃO

A análise propõe-se a um “desventrar” da obra através de um encadeamento de espaços, intercalados com vários temas presentes em Carlo Scarpa. As obras seleccionadas referentes a Scarpa dispõem-se cronologicamente até ao ano de finalização do projecto da Casa de Vila Viçosa - 1963. O cruzamento com outros exemplos portugueses torna-se pertinente em alguns casos desta análise, sobretudo no que remete para outras obras de Nuno Teotónio Pereira e de Nuno Portas, estendendo também a abordagem a outros casos da arquitetura portuguesa, podendo esta não obedecer a essa janela temporal traçada para o objeto de estudo, mas ampliada conforme a necessidade.

Esta dissertação enquadra-se num importante momento de síntese dos últimos quatro anos de aprendizagem, confluindo numa série de pensamentos, inquietações e motivações que se tornam pertinentes para um esclarecimento e desenvolvimento pessoal e profissional.

Viver meio ano em Itália, durante o período Erasmus, trouxe a possibilidade de experienciar algumas das obras de Carlo Scarpa e vivenciar os seus diálogos. Fez-me procurar mais e perceber que importância tem este arquiteto na arquitetura portuguesa através destas relações, formais e metodológicas. O contacto com as obras que se proporcionou com o facto de viver em Itália, ainda que subconscientemente, foi fundamental para encontrar um elo de

ligação entre as duas realidades, italiana e portuguesa. Posiciono-me relativamente a Nuno Portas e compreendo a sua necessidade de fazer chegar a arquitetura de Carlo Scarpa a Portugal. Voltar de viagem e reconhecer a importância, de lá e de cá.

A par desta componente, o objeto de estudo surge como consequência de uma aproximação entre Carlo Scarpa e Portugal. Considera-se esta abordagem não só uma oportunidade de contribuição para os estudos da influência de Carlo Scarpa no panorama da arquitetura portuguesa, mas principalmente uma oportunidade para o desenvolvimento e para o aprofundamento de uma reflexão em torno das relações que se adivinham entre a Casa de Vila Viçosa e Carlo Scarpa.

// MÉTODO

Numa primeira fase fez-se uma análise que antecede a do objeto de estudo, tratando-se de uma dissertação, não sobre um objeto em si, mas sobre a influência de um arquiteto estrangeiro no mesmo. Foram feitas visitas a algumas obras de Carlo Scarpa, bem como leituras generalizadas que forneceram essa primeira aproximação a Scarpa. Não atentando a janelas cronológicas, tipologias, ou outro tipo de filtros, abriu-se espaço para uma experiência livre e descomprometida, que é, posteriormente trabalhada, aplicando essa filtragem dentro do próprio objeto de estudo. Foi realizada também uma pesquisa no arquivo do Centro Carlo Scarpa em Treviso, Itália, onde constam as obras do autor e a maior parte da bibliografia existente que constituiu já parte da investigação elaborada sobre o arquiteto. Foram consultadas fontes secundárias, assim como fontes primárias, relativas ao processo de trabalho de um projeto de Carlo Scarpa, que se revelou importante para a compreensão do processo de trabalho do autor, mais do que a obra em questão.

Considera-se a importância do elo de ligação entre estes dois ambientes - italiano e português - fundamental para a compreensão do caso de estudo. Atentando na bibliografia existente da época procedeu-se à análise das revistas *Architettura* entre os anos de 1950 e 1971. Isto porque, Nuno Portas traz o arquiteto Carlo Scarpa pela primeira vez em 1957

através de um artigo na revista dedicado ao mesmo, que constituiu uma base de trabalho para esta dissertação. Para além das restantes fontes secundárias compiladas na bibliografia, outros documentos relativos a fontes primárias, ou seja, relativas à Casa de Vila Viçosa, foram tidos como de grande relevância. Estes dados encontram-se já totalmente dentro do campo do objeto de estudo, como tudo o que sejam memórias descritivas e justificativas, esboços e desenhos rigorosos, fotografias e documentos escritos acerca do mesmo. Para este efeito, foram feitas várias visitas ao Arquivo do Forte de Sacavém pertencente à Direção-Geral do Património Cultural, detentor do espólio do arquiteto Nuno Teotónio Pereira, onde se encontra toda a documentação acima descrita acerca da Casa de Vila Viçosa. Esta consulta contou com a elaboração de um mapeamento dos desenhos que constam da casa já tidos como instrumento de trabalho, enunciados nas referências bibliográficas. Apontamentos escritos, notas de obra, faturas, pedidos de materiais e cartas entre os diversos intervenientes, foram dados úteis e pertinentes para o desenvolvimento do trabalho.

Torna-se imprescindível para além desta pesquisa a análise da obra através da experiência do espaço. Pôde assim contar-se com a autorização da antiga proprietária, D. Maria Emília Toscano, filha do cliente, Dr. Barata dos Santos. A visita de reconhecimento do

espaço em que foram tidas em conta memórias sobre a casa pela proprietária revelaram-se de grande importância para a confirmação e segurança de factos. No desenvolvimento do trabalho surgiu a oportunidade de uma segunda visita à casa, desta vez, em moldes diferentes. No âmbito da gravação do filme *A cidade de Nuno Portas* de Humberto Kzure e Teresa Prata foi-me possível assistir às gravações, numa visita guiada pela habitação por Nuno Portas. Esta oportunidade permitiu a clarificação de muitas permissas e enriquecer o diálogo entre a Casa de Vila Viçosa e Carlo Scarpa, na primeira pessoa, através do autor.

// ESTRUTURA

Esta dissertação divide-se em três capítulos que compõem a sua estrutura integral. O primeiro e segundo capítulos tratam de uma contextualização geral para o momento de análise do objeto de estudo, que dá razão de ser ao terceiro capítulo. Evocam-se os acontecimentos relevantes que sustentam a escolha do objeto, através da leitura do contexto da arquitetura portuguesa e do surgimento de Carlo Scarpa neste desenvolvimento de um espírito crítico, novo e de aproximação ao Portugal da época. O primeiro capítulo representa a formulação desse novo espírito debatido para a arquitetura portuguesa, não tendo por objetivo entrar em grandes debates acerca da definição das várias conjunturas de pensamento da época, mas elaborar um pano de fundo que permita enquadrar o aparecimento de Carlo Scarpa e do caso de estudo. Consequentemente, o papel do *atelier* de Nuno Teotónio Pereira neste panorama.

O segundo capítulo aponta para os momentos considerados chave de aparecimento de Carlo Scarpa na discussão portuguesa que, por um lado, nos leva até Carlo Scarpa e, por outro, traz Carlo Scarpa até nós. Destaca-se a importância do trabalho de recolha de dados objetivos relativos aos acontecimentos acima descritos, como a viagem a Itália e o artigo na revista *Arquitectura* trazido por Nuno Portas.

Por último, o terceiro capítulo é dedicado à análise do objeto de estudo através de Carlo Scarpa.

Esta análise foi feita subdividindo o projeto em diferentes tipos de espaço. Esta subdivisão é traçada do geral para o particular emergindo de cada espaço obra(s) de Carlo Scarpa que incitem à temática em causa. Dentro de cada subcapítulo o desenvolvimento não é obrigatoriamente do geral para o particular. Esta abordagem permitiu uma maior liberdade e organização dos temas dentro de cada espaço. Parte-se de um primeiro reconhecimento da envolvente da casa, que se sucede a uma análise do espaço público em torno e dos elementos de mediação que limitam o terreno, como muros e vãos. Posteriormente, já dentro dos limites do terreno, procede-se a uma leitura temática de cada um dos pátios, passando para o *espaço de transição* e, por último, a exploração dos espaços interiores da habitação que contemplam temáticas pertinentes na leitura das influências que sejam possíveis encontrar em Vila Viçosa acerca da obra arquitetónica de Carlo Scarpa.

As obras de Carlo Scarpa que constituíram um instrumento de leitura cruzada foram, a Casa Bortolotto (1950-1952), a Casa Romanelli (1952-1955), o Pavilhão da Venezuela (1953-1956), o pátio da Bienal de Veneza (1951-1952), a Loja Olivetti (1957-1958), a Casa Veritti (1955-1961), o Palácio Ca'Foscari (intervenção de 1954-1956), a Casa Giacomuzzi (1947-1950), o Museu Possagno (1955-1957), o Museu do Castelvecchio (1956-1964) e a Casa Belotto (1944-1946). Algumas destas obras aparecem de forma repetida na estrutura do sumário, por se ter

considerado várias temáticas dentro da mesma obra. Salienta-se a importância da integração de alguns termos utilizados nas memórias descritivas pelos arquitetos no sumário, de forma a precisar a denominação dos espaços, tal como os arquitetos se referem a eles. Nomeadamente no ponto 3.4.1., os termos «receber» e «estar» e, «arborização» e «cultivo», no ponto 3.4.2., referentes a dois espaços da casa, o pátio principal e o quintal, respetivamente.

1. CONTEXTO

1.1. O PENSAMENTO DE MODERNIDADE NA ARQUITETURA EM PORTUGAL

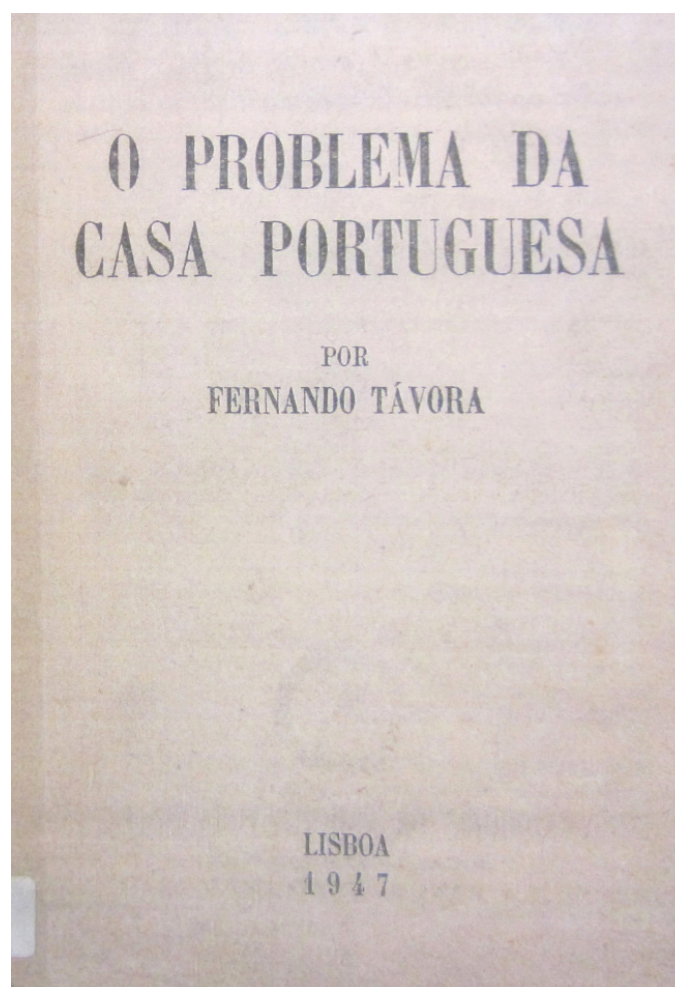
«As casas de hoje terão que nascer de nós, isto é, terão que representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a série de circunstâncias dentro das quais vivemos, no espaço e no tempo.»¹⁶

No reerguer da história questionam-se os alicerces, as máximas, os valores. Procuram-se alternativas que respondam ao falhanço humano. Assim foi em 1945 aquando do fim da II Guerra Mundial, que devasta cidades deixando-as entregues a destroços. Uma reconstrução rápida e eficaz foi necessária para que as pessoas voltassem às suas rotinas e, conseqüentemente, as cidades retomassem a sua estrutura e forma. Os arquitetos exerceram um papel fundamental para a reconstrução da nova Europa e na procura de novas formas de habitar. Os princípios do Movimento Moderno foram postos novamente em prática através de um grande racionalismo necessário aquando do contexto de pós-guerra.

Embora a guerra não tenha trazido mazelas físicas diretas ao território português, a arquitetura produzida no estrangeiro influenciara os modos de pensar e projetar em Portugal,

¹⁶ TÁVORA, Fernando, "O problema da casa portuguesa" (1945) em *Cardernos de Arquitectura*, Manuel João Leal, Lisboa, 1947.

FIGURA 01
Capa da publicação
"O problema da casa
portuguesa", Fernando
Távora, (1945), 1947.



o que conduziu a um rápido desgaste dos princípios trazidos de fora, ainda muito vinculados aos princípios do Movimento Moderno. Gradualmente instalou-se um ambiente propício à revisão dos mesmos, enveredando por uma nova via alternativa que propunha uma revisão ao Movimento Moderno.

Portugal da época vivia um regime ditatorial liderado por António Oliveira Salazar em que, como todos os regimes ditatoriais, a arquitetura significava, não só, mas também, uma forma de mostrar poder através do edifício. Apesar da situação política do país que poderia comprometer significativamente a atividade criativa no campo da arquitetura, os arquitetos não constituíram uma afronta direta ao poder, no que toca à realização de projetos. Isto permitiu-lhes alguma liberdade de gesto e de execução de ideias novas, maioritariamente através de projetos encomendados por «*particulares (moradias), por certas empresas mais abertas à inovação, por alguma rara paróquia e ainda por uma ou outra Câmara e sobretudo por organismos oficiais dotados de autonomia.*»¹⁷. Ou seja, estas instituições e particulares tiveram um papel basilar para a inovação e experimentação dos arquitetos numa fase de procura dos novos caminhos da arquitetura portuguesa.

As vertentes a explorar sobre o contexto da arquitetura moderna nesta janela cronológica são múltiplas. Desdobram-se numa vastidão de temas que não são o foco desta dissertação, ainda que sirvam de pano de fundo para a criação do ambiente propício à análise do objeto de estudo. Para um primeiro enquadramento interessa entender Fernando Távora e Bruno Zevi como personagens fundamentais para a história deste debate. Fernando Távora por pertencer a um grupo de arquitetos do Porto impulsionador de uma atitude crítica ao Movimento Moderno através de uma terceira via alternativa para a arquitetura portuguesa. E Bruno Zevi por trazer essas questões de Itália até Portugal que servem de motor para Nuno Portas desenvolver o seu caminho crítico já depois da segunda metade dos anos 50, a partir de 1957.

¹⁷ PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Faup Publicações, série 2, Porto, 1996, p. 256.

FIGURA 03
Capa do livro
Vers une architecture,
Le Corbusier, 1923.



FIGURA 02
Capa do livro *Verso un'architettura organica*, Bruno Zevi, 1945.



Em 1945, Fernando Távora escreve o “Problema da Casa Portuguesa”¹⁸ [VER FIG.01], no qual enquadra e problematiza o rumo que a arquitetura em Portugal estaria a levar, descrevendo-o em certo momento como uma «falsa interpretação da Architectura antiga para resolverem questões bem presentes e bem vivas.»¹⁹. Este ensaio, como uma reflexão sobre o estado da arquitetura, motiva a nova geração de arquitetos que procura nas palavras de Távora, o caminho e ambição para uma nova via, adaptada ao lugar e ao tempo. É necessário também adaptar a tradição e o passado aos tempos atuais, através de um estudo sério que permita a compreensão verdadeira dos elementos, não apenas da sua transcrição fachadista, que Távora desmonta eximamente no ensaio. Este fachadismo presente em muitos edifícios realizados, nomeadamente a cargo das obras públicas, relaciona-se com a pouca coerência construtiva dos mesmos. Ou seja, eram utilizados sistemas construtivos novos, revestidos por formas do passado e uma linguagem que «tende a mascarar a pureza e as possibilidades expressivas do material»²⁰, neste caso, o betão. Fernando Távora propõe sim uma aproximação aos valores da tradição, mas não segundo o rumo que se estaria a levar.

Aliado ao ensaio de Fernando Távora surge, no mesmo ano, em Itália, através de Bruno Zevi, o livro *Verso un'architettura organica*²¹ [VER FIG.02], título que lembra *Vers une architecture*²² [VER FIG.03] de Le Corbusier, escrito em 1923. Não se trata de uma pura coincidência, visto que o livro de Bruno Zevi é precisamente uma crítica ao Movimento Moderno, tema central da escrita de Le Corbusier, que induz a uma espécie de sequelagem do anterior. Defende a renovação do Movimento Moderno através da arquitetura orgânica que procura o enraizamento profundo no lugar por via das formas, dos materiais e do tempo.

Estes dois ensaios lançam a “primeira pedra” na evolução e construção de um novo paradigma. Os dois autores fazem uma crítica ao Movimento Moderno, defendendo uma arquitetura de integração na paisagem e no tempo. Fernando Távora aproxima-se da perspectiva de Zevi, chegando a comparar uma obra de Walter Gropius, fundador da Bauhaus,

³ TÁVORA, Fernando, “O problema da casa portuguesa” (1945) em *Cardernos de Architectura*, Manuel João Leal, Lisboa, 1947.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ TOSTÕES, Ana, *A idade maior: cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, Faup publicações, Porto, 2015, p. 279.

²¹ ZEVI, Bruno, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Giulio Einaudi Editore, Turim, 1945.

²² CORBUSIER, Le, *Vers Une Architecture*, (1923), Fundação Le Corbusier, Flammarion, Paris, 2008.

FIGURA 04
Casa Lincoln, Massachusetts,
Walter Gropius, 1938.



FIGURA 05
1º Congresso Nacional de
Arquitetos, 1947.

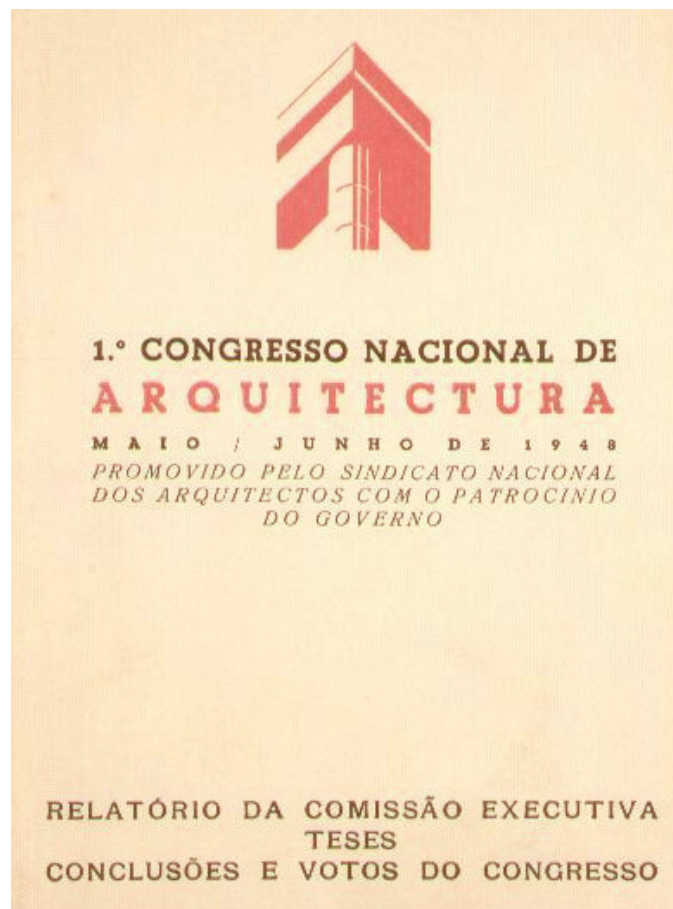


FIGURA 06
Fotografia do grupo de
arquitetos participante no
Congresso de 1947.



a um frigorífico numa colina²³ [VER FIG.04]. Procuram-se novos valores afastados do racionalismo que caracteriza o Modernismo. Este modelo esgotou-se e a nova geração de arquitetos procura uma via alternativa que promova a preocupação com o espaço de habitar no território português. Envereda-se por uma arquitetura enraizada em princípios e costumes próprios de cada região, estudando em cada um deles os seus pontos mais evidentes para que possam ser meio de formulação das novas arquiteturas. Não é um retorno ao passado, mas sim, uma integração do mesmo, de uma tradição que não se quer esquecida mas parte integrante dos desafios do presente.

Importa sublinhar que, apesar deste espírito de renovação que surgia aos poucos na arquitetura portuguesa, o Movimento Moderno continua a ser premissa útil de trabalho e base sob a qual se experimentam novas soluções. A crítica é feita, sim, mas não no sentido de se abandonar de forma abrupta os princípios. Em vez disso, potenciá-los em novas alternativas que procurem fundamentos nas raízes mais profundas da cultura portuguesa. Aqui estaria a inovação e autenticidade que não torna a obra passível de ser lida em qualquer país, mas, ao invés, de pertencer unicamente ao ambiente português.

Em 1944, por via de Nuno Teotónio Pereira, a “Carta de Atenas”²⁴, símbolo inconfundível do Movimento Moderno, chega a Portugal traduzida pelo mesmo, enfatizando este grande vínculo ainda ao Movimento Moderno, mesmo até para os arquitetos mais vanguardistas. Para além desta publicação de referência, Nuno Teotónio Pereira também publica em 1947 o “Problema da Casa Portuguesa”²⁵, texto escrito por Fernando Távora em 1945 nos *Cadernos de Arquitectura*, contribuindo mais uma vez para o enriquecimento do pensamento em torno da nova via que despontava.

No mesmo ano é organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, mas com o apoio do governo de Oliveira Salazar, aquele que foi o *1º Congresso Nacional de Arquitectura*,

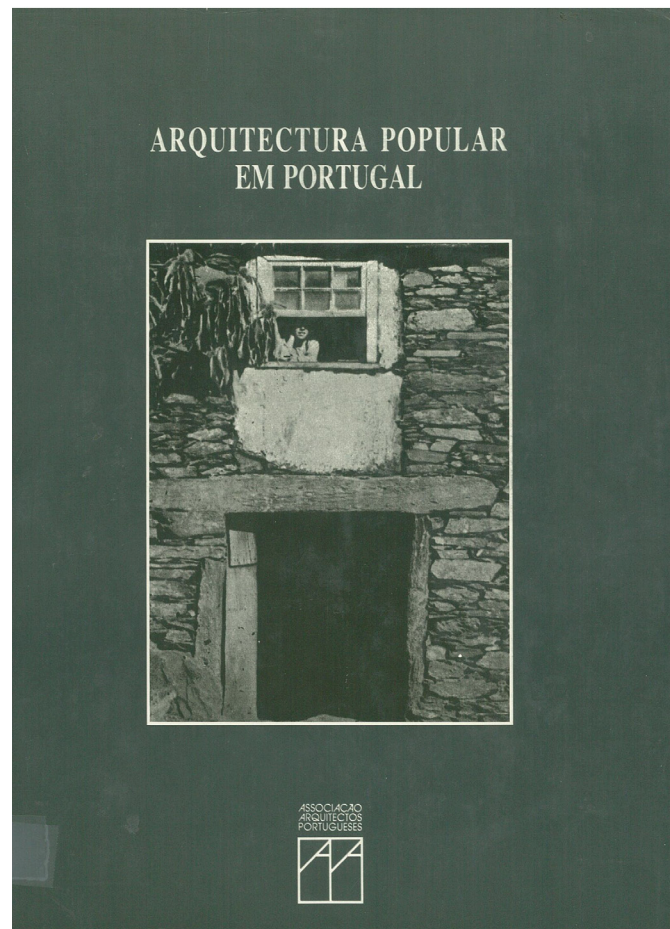
²³ TÁVORA, Fernando, “Abril, 9, Sábado, 1960”, *Fernando Távora*, Blau, Lisboa, 1993, página 96 em FIGUEIRA, Jorge, *A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, Coimbra, 2009.

²⁴ Colaboração com a revista *Técnica*, Revista de Engenharia dos Alunos do I.S.T., nº147, Maio de 1944, Lisboa, publica com o colega Costa Martins a tradução da “Carta de Atenas”, documento resultante do *IV Congresso Internacional de Arquitectura Moderna* no ano de 1933 em Atenas, foi publicado por Le Corbusier pela primeira vez em 1941. É também publicada posteriormente, nos anos de 1948 e 1949 na revista *Arquitectura*, nº20 e nº32.

²⁵ TÁVORA, Fernando, “O problema da casa portuguesa” (1945) em *Cadernos de Arquitectura*, Manuel João Leal, Lisboa, 1947.

FIGURA 07

Capa do livro *Arquitectura popular em Portugal*, Sindicato dos Arquitectos, 1961.



[VER FIG.05] que reuniu os arquitetos da época de várias gerações [VER FIG.06]. Este congresso tem um papel de destaque no contexto da arquitetura dos anos 40 por ser o primeiro momento oficial em que se reúnem arquitetos para falarem livremente dos problemas no plano nacional, nomeadamente do problema da habitação²⁶. A heterogeneidade do grupo promove a discussão de paradigmas de vários tempos. A vinda, através das gerações mais novas, de novidades, traz também novas problemáticas, com especial ênfase, dada então, à questão da habitação.

Preocupava à nova geração as necessidades das pessoas, numa época em que as condições dos habitantes pareciam desadequadas ao tempo em que se vivia. Constrói-se um novo paradigma muito assente na preocupação cívica e política que sai do estirador e se relaciona vivamente com a população. Que os arquitetos *«tomem uma mais nítida consciência da sua época, que lutem sem transigências contra todas as pressões e tentações prejudiciais para a integridade e pureza da obra de Architectura.»*²⁷. Como consequência, impunha-se uma arquitetura vivenciada²⁸ ao invés do formalismo e racionalismo que acompanhava as décadas anteriores.

Esta preocupação com a habitação é de certo modo *«resolvida (...) pelo Inquérito»*²⁹ à Arquitetura Regional Portuguesa, de 1955 a 1960 [VER FIG.07]. Este inquérito foi impulsionado por Francisco Keil do Amaral³⁰ e apoiado por Oliveira Salazar com o objetivo de definir um “estilo português” através do estudo intenso do território, das tradições, do uso dos materiais etc. Mas, na prática, não era a definição de um “estilo português” que interessava aos arquitetos. Interessava sim, essa análise intensa do território aliado a um contacto muito direto com os habitantes, procurando perceber tradições, hábitos, costumes, problemas, não para a definição de um “estilo português”, mas para a aproximação mais rigorosa a esta terceira via. *«O inquérito à arquitectura regional portuguesa revelou a existência de numerosos valores*

²⁶ PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Raquel Santos em *Entre nós*, RTP, Lisboa, Junho de 2003.

²⁷ PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Faup Publicações, série 2, Porto, 1996, p. 19.

²⁸ Expressão utilizada por Nuno Teotónio Pereira em detrimento de “arquitetura funcional”, prefere a palavra “vivenciada” em entrevista Ana Sousa Dias em *Por outro lado*, RTP, Lisboa, Maio de 2004.

²⁹ FIGUEIRA, Jorge, *A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, Coimbra, 2009, p. 22.

³⁰ PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Raquel Santos em *Entre nós*, RTP, Lisboa, Novembro de 2004.

mais ou menos humildes do nosso espaço antigo»³¹ através do contacto na primeira pessoa com a população tendo em vista um melhoramento das condições futuras. Este reconhecimento foi tido como único, dado o seu aprofundamento e organização do território popular português que contribuiu muito para a arquitetura dos anos seguintes, dita, vernacular. Nuno Teotónio Pereira utiliza a expressão «*O Portugal desaparecido*»³² para se referir ao inquérito porque «*houve muitas coisas que desapareceram devido à industrialização, à grande vaga de emigração, à desertificação de zonas rurais, densificação das aglomerações urbanas- muitos aspetos da parte humana que já desapareceram*»³³. Consequentemente muitas das características apontadas já não fazem, atualmente, parte do território popular pelas razões descritas. À geração que fez parte do inquérito, interessava explorar, consequentemente «*as modalidades possíveis de uma relação nova entre o local e o global, entre o particular e o universal(...)*»³⁴, introduzindo este binómio no quadro de premissas da arquitetura das décadas seguintes.

A esta nova geração que participa no inquérito, da qual fazia parte Nuno Portas, interessou, particularmente, o trabalho crítico de Bruno Zevi, orientando o seu caminho na direção da crítica, que virá a culminar no corpo diretivo da revista *Arquitectura*. Segundo Jorge Figueira, para Nuno Portas, «*a formulação de um pensamento crítico sobre a arquitectura moderna em Portugal é feita de acordo com premissas anti racionalistas de Bruno Zevi*»³⁵. Nuno Portas assume o papel de principal difusor da arquitetura estrangeira em Portugal e da arquitetura portuguesa pelos arquitetos do país, mas também se destaca a importância da sua entrada para o *atelier* de Nuno Teotónio Pereira em 1957.

Da revisão do conceito do Modernismo surge também uma aproximação no diálogo entre os arquitetos. Isto é, uma recusa de caprichos individuais em prol um estudo conjunto da geração que conduziria a nova via. Nuno Portas sugere, no artigo “A responsabilidade da

³¹ TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Faup publicações, 6ª edição, Porto, 2006, p. 59.

³² PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Raquel Santos em *Entre nós*, RTP, Lisboa, Novembro de 2004.

³³ *Ibidem*.

³⁴ MACHADO, Carlos Manuel de Castro Cabral, *Anonimato e banalidade: arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal*, tese de doutoramento orientada por Sérgio Fernandez, Faup, Porto, 2006, p.6.

³⁵ FIGUEIRA, Jorge, *A periferia perfeita : pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*, Coimbra, 2009.

novíssima geração no movimento moderno em Portugal”³⁶ de 1959, a criação de uma «plataforma comum»³⁷, que permitisse estabelecer algumas premissas para a definição daquilo que seria o futuro da arquitectura moderna. «(...) a possibilidade de chegarmos a uma pedagogia de base que informe a etapa aberta no pós-guerra, como a Bauhaus informou a anterior, implica a recusa da facilidade do ecletismo, a abdicação provisória de preconceitos formais, a máxima objectificação do processo da criação e dos factores que o condicionam num esforço de síntese e não de somatório.»³⁸

Os últimos anos da década de 50 e os anos 60 correspondem ao rebatimento prático dos acontecimentos anteriores e de um grande amadurecimento da nova via que a arquitectura portuguesa se propunha a levar, tomando a organicidade parte integrante das novas formas. A arquitectura não está num lugar fechado, é produto do tempo, do lugar, mas vive das pessoas e é para as pessoas. Neste caminho percorrido, foi imprescindível a escrita deste novo discurso que ganha verdadeira força no início dos anos 60, período extremamente rico e marcante na arquitectura moderna em Portugal.

³⁶ PORTAS, Nuno, “A responsabilidade da novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Arquitectura*, n.66, Lisboa, 1959.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.



FIGURA 08
Atelier Nuno Teotónio Pereira, Lisboa, 1943.

1.2. O PAPEL DO ATELIER DE NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

«Evidentemente que o arquitecto tem que criar formas, tem que ter esse sentido criativo. Mas o nosso ponto de partida nunca foi esse. O ponto de partida eram as necessidades das pessoas que utilizavam os edifícios.»³⁹

A personalidade de um arquiteto que projeta de pessoas para pessoas, como é a de Nuno Teotónio Pereira, reflete-se no espírito do *atelier*. Fernando Távora, quando escreve os dois últimos parágrafos do ensaio “Da organização do espaço”, poderia estar a referir-se a Nuno Teotónio Pereira quando diz que *«Para além da sua preparação especializada - e porque ele é homem antes de arquiteto - que ele procure conhecer não apenas os problemas dos seus mais directos colaboradores, mas os do homem em geral. Que a par de um intenso e necessário especialismo ele coloque um profundo e indispensável humanismo. Que seja assim o arquitecto - homem entre os homens - organizador do espaço - criador de felicidade»⁴⁰*. Quando se fala de uma obra do *atelier* de Nuno Teotónio Pereira, raras vezes o nome do projeto pertence a uma só pessoa, sendo a maioria das obras desenvolvidas em colaboração e, *«é sempre à obra alheia que Teotónio presta homenagem»⁴¹*. Incute-se um espírito de trabalho em equipa que afirma *«ser*

³⁹ PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Raquel Santos em *Entre nós*, RTP, Lisboa, Junho de 2003.

⁴⁰ TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Faup publicações, 6ª edição, Porto, 2006, p. 74-75.

⁴¹ ROSETA, Helena, prefácio de PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Faup Publicações, série 2, Porto, 1996, p. XIII.

uma mais valia para o trabalho que temos produzido»⁴² e responsável por um legado exemplar que desbloqueou muito do pensamento racionalista da arquitetura da época em estudo.

Nuno Teotónio Pereira frequenta a Escola de Belas Artes de Lisboa entre os anos 1939 e 1945, período conturbado no ensino da Arquitetura em Portugal. O ensino das *Beaux Arts*, em vigor nas duas escolas, Lisboa e Porto durante a década de 30, assiste a uma viragem, na década seguinte, que as faz divergir. Por um lado, na Escola do Porto, dá-se uma «*aproximação, ainda que progressiva, aos métodos do ensino moderno*»⁴³, afastando-se do modelo das *Beaux Arts*. Por outro, a de Lisboa, opta por «*consolidar o sistema Beaux-Arts*»⁴⁴. Estas direções podem ler-se como fruto do ambiente vivido em cada uma das escolas neste período. O ensino moderno da arquitetura era procurado pela nova geração da qual faz parte Nuno Teotónio Pereira, na década de 40, através de uma «*abordagem humanista e democrática*»⁴⁵ da arquitetura, aliando sempre a educação à experiência. Numa tentativa da sua democratização, parece «*paradoxal encontrar referência a estas abordagens num «ambiente repressivo»*»⁴⁶, como Nuno Teotónio Pereira caracteriza a Escola de Belas Artes de Lisboa e a conjuntura do país. No entanto, esta maior opressão sentida na Escola de Lisboa que na do Porto serve também de "estímulo" para um autodidatismo por parte dos estudantes na aprendizagem da arquitetura fora da escola. Diversos fatores contribuíram para que as duas escolas tomassem rumos diferentes mas muito em parte se deve à localização geográfica das cidades em relação ao centro do poder. Enquanto que a cidade de Lisboa lidava de perto com as ações políticas, em que as obras públicas tinham um grande impacto na cidade, no Porto, «*predominava a iniciativa privada e mais longe do Terreiro do Paço (...), a Architectura Moderna pôde seguir o seu curso*»⁴⁷.

Outros ensinamentos como os de Caldeira Cabral, de Arquitetura Paisagista e os de Orlando Ribeiro ligado à Geografia, revelam-se para Nuno Teotónio Pereira como de máxima

⁴² PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Ana Sousa Dias em *Por outro lado*, RTP, Lisboa, Maio de 2004.

⁴³ MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Architectura, A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa e José Bandeirinha, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2011, p. 544.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 415.

⁴⁶ PEREIRA, Nuno Teotónio em *Ibidem*, p. 415.

⁴⁷ PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Faup Publicações, série 2, Porto, 1996, p. 272.

FIGURA 09

Capa do livro *Portugal, o mediterrâneo e o Atlântico*
Orlando Ribeiro, 1945.

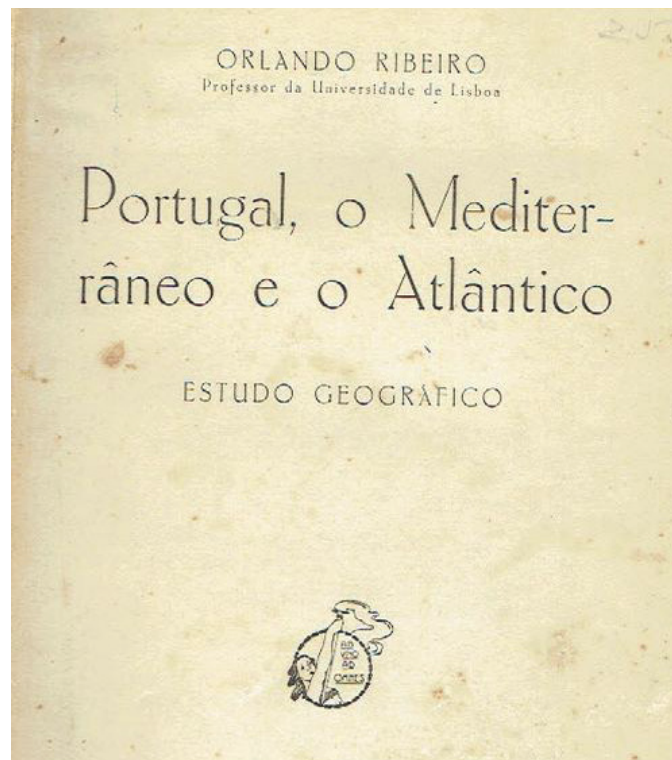
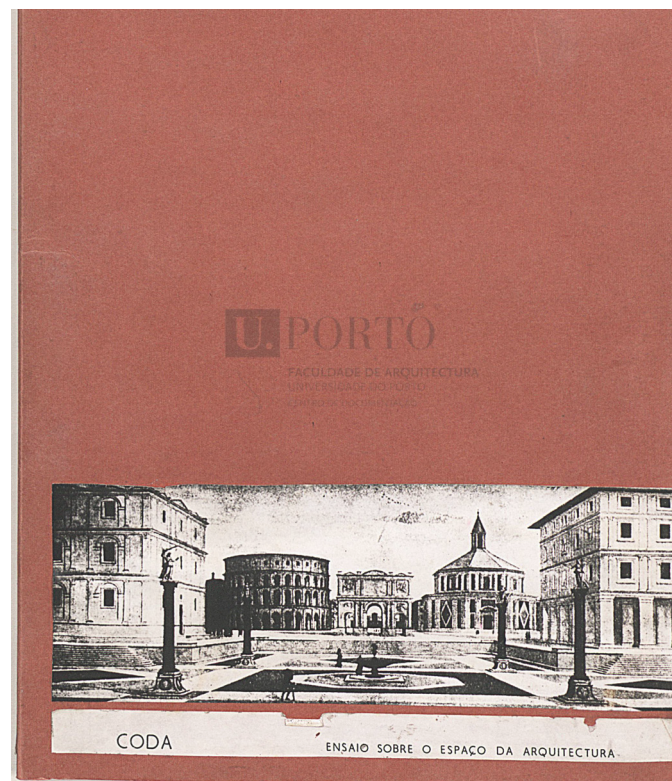


FIGURA 10

Capa da tese *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*
Pedro Vieira de Almeida, 1963.



importância para o início da prática de projeto⁴⁸. Os dois professores acompanham o arquiteto, que queria ser geógrafo, durante toda a sua vida. Em 2003, a propósito de uma entrevista, define o que é para si a arquitetura, citando Orlando Ribeiro no livro, *Portugal: o mediterrâneo e o atlântico*⁴⁹[VER FIG.09], como «a amorosa compreensão da terra e da gente»⁵⁰. A sua sensibilidade na compreensão do território acontece naturalmente no seu processo de trabalho e corresponde a uma grande marca do *atelier*.

O espaço do saber e da aprendizagem no *atelier* constrói-se numa relação de constante troca de conhecimento que funciona em todas as direções. Valores humanistas, de preocupação social, proporcionam um ambiente de vanguarda enorme no panorama lisboeta e também de todo o país. O *atelier* passa por várias fases e vários espaços e por ele passam, também, inúmeros colaboradores que o veem como um espaço de grande liberdade criativa.

Em 1949 Nuno Teotónio Pereira cria o *atelier* na Rua Rodrigo da Fonseca em Lisboa, antigo *atelier* de Almada Negreiros, com Chorão Ramalho, Alzina de Meneses, Manuel Taínha, e os engenheiros Ernesto Borges e José de Lucena. Entre esta primeira fase e a segunda, que coincide com a mudança de espaço para a Rua da Alegria de Cima, juntam-se os colaboradores António Pinto Freitas, Bartolomeu Costa Cabral, Duarte Simões e Pedro Vieira de Almeida. Em 1957 dá-se esta mudança no *atelier* e, com a chegada de Nuno Portas no mesmo ano, a prática do trabalho em equipa ganha muita força. As novas ideias trazidas pelo arquiteto, ligadas ao estrangeiro, à teoria e à crítica de arquitetura, nomeadamente italiana, como foi o caso de Bruno Zevi, lançam novos desafios ao *atelier*.

O cruzamento da teoria com a prática entra em força por via de Nuno Portas mas também por via de Pedro Vieira de Almeida. O último desempenha um papel muito ativo na crítica e teoria de arquitetura, do qual se destaca a tese *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*⁵¹[VER FIG.10] entregue no ano de 1963, coincidente com o ano de término do projeto da Casa

⁴⁸ PEREIRA, Nuno Teotónio, "Um testemunho pessoal" em *Arquitectura e Cidadania, atelier Nuno Teotónio Pereira*, livro da exposição decorrida no Centro Cultural de Belém entre 26 de Junho a 31 de Outubro, Lisboa, 2004, p. 43.

⁴⁹ RIBEIRO, Orlando, *Portugal: o mediterrâneo e o atlântico*, João Sá da Costa, Lisboa, 1993.

⁵⁰ PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Raquel Santos em *Entre nós*, RTP, Lisboa, Novembro de 2006, em RIBEIRO, Orlando, *Portugal: o mediterrâneo e o atlântico*, João Sá da Costa, Lisboa, 1993.

⁵¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011.

FIGURA 11
Conjunto de casas
de renda económica, Nuno
Teotónio Pereira, Braga 1951.



FIGURA 12
Conjunto de casas
de renda económica, Nuno
Teotónio Pereira, Braga,
1958-1962.



de Vila Viçosa, no qual era um dos principais colaboradores. Este ensaio procura desmontar as características que compõem o espaço da arquitetura, encontrando «*elementos que o informam*»⁵², partilhando experiências com o caso de estudo numa dualidade teoria-prática exemplar. A prática no *atelier* sempre foi mais focada em Nuno Teotónio Pereira, afirmando o próprio nunca ter sido pessoa de teorias, equilibra as forças propondo simultaneamente uma abertura muito grande à teoria que era necessária e uma mais valia na dinâmica projetual. Apesar de Nuno Teotónio Pereira se caracterizar como um arquiteto muito ligado à prática e pouco à teoria, o seu contributo para a teoria da arquitetura foi fundamental, tendo sido uma das figuras que mais ativamente participou nos problemas do seu tempo. A teoria entrava no *atelier* através dos projetos, na necessidade de cada um emergiam as teorias e nunca o contrário. O projeto desenvolvia-se de dentro para fora e é nesta lógica que se procederam metodologicamente os trabalhos, sempre com uma grande carga social associada. O facto de Nuno Teotónio Pereira não trabalhar a tempo inteiro no *atelier*, abre-lhe o caminho para a questão da habitação social. A partir de 1948 é convidado para integrar a equipa de arquitetos na Federação de Caixas de Previdência⁵³, no departamento de Habitações Económicas. Este cargo permitiu-lhe uma proximidade constante com o problema da habitação social que se reflete num ponto chave de leitura da obra do *atelier*. Desde muito cedo, a preocupação com a questão das rendas económicas na habitação aliadas a um projeto de arquitetura que refletisse os modos de viver dos habitantes foi um trabalho constante. Foram inúmeros os projetos de unidades residenciais de rendas económicas que espelharam estes valores [VER FIG.11 E 12].

No ano de 1962, o *atelier* aumenta as instalações, alugando com Nuno Portas e Bartolomeu Costa Cabral o nº25 da mesma rua, mantendo ainda o antigo *atelier* com os restantes colaboradores. Neste período, entre 1957 e 1962, entram para o *atelier* nomes como Luís Moreira, Vasco Lobo, Vitor Figueiredo, e, posteriormente, Gonçalo Byrne, João Paciência e Pedro Botelho.

Para além dos programas de habitação em grande número, fazem-se muitos projetos

⁵² *Idem, ibidem.*

⁵³ A Federação de Caixas de Previdência foi uma entidade a cargo do Ministério das Corporações que desde 1947, ano da sua fundação, até 1972 trabalhou com o propósito de construção de habitações de renda económica.

FIGURA 13
Igreja de São João de Deus, 1953, Lisboa; Igreja de São João de Brito, 1955, Lisboa e Igreja de Campo de Ourique, 1951, Lisboa.

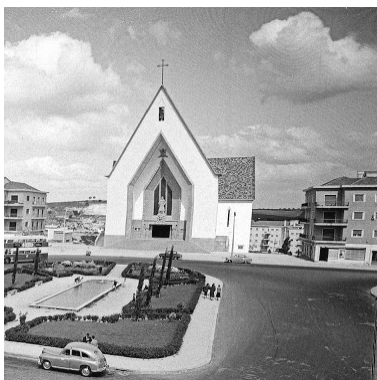


FIGURA 14
Igreja do Sagrado Coração de Jesus, atelier Nuno Teotónio Pereira, Lisboa, 1962-1976.



de habitações particulares para clientes conhecidos, alguns familiares também, como aconteceu com a Casa de Vila Viçosa. O equipamento religioso é também uma imagem forte do trabalho produzido pelo *atelier*, tendo neste campo contribuído para uma nova conceção do espaço religioso moderno. Esta temática é uma das mais importantes no *atelier* pelo impacto que teve, devido ao Movimento de Renovação da Arte Religiosa. Este movimento, do qual fez parte Nuno Teotónio Pereira, começa em 1953 e foi composto por uma associação de católicos que tiveram por objetivo transformar as condições da vida política do país, através do sentido do catolicismo, da arte e da cultura para o fazerem por dentro. Organizaram-se exposições e diversos eventos com a certeza de que, *«a igreja tem de se atualizar, e com ela, a arte religiosa»*.⁵⁴ Apoiados por uma força da igreja que lutava pela concretização destes princípios, a figura do Cardeal Cerejeira é de enorme importância, dada a sua sensibilidade para estas atualizações na igreja. Inclusive foi o próprio Cardeal Cerejeira que lançou o concurso em 1961 para a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, uma das obras mais importantes do *atelier*, e que reflete estes princípios de renovação da igreja através da sua integração na malha urbana.

*«(...) esforçava-se por combinar «realidades tradicionalistas», com «aspirações progressivas», ao condenar tanto os que pretendiam «amarrar a Igreja ao velho regime como se pudesse fazer-se parar a História», como aqueles que arvoravam «dentro da barca de Pedro a bandeira revolucionária de uma classe»»*⁵⁵ [VER FIG.13]. As novas formas despem-se de fachadismos e réplicas de outras de um passado que se auto sabota como eram as arquiteturas religiosas que se construíam na época [VER FIG.14]. A propósito da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Nuno Portas confirma a influência de Carlo Scarpa, respondendo a Nuno Grande acerca da existência da mesma. *«Também do Scarpa, mas isso é mais no detalhe, não tanto no espaço e na estrutura»*⁵⁶. Outros programas, como complexos fabris, edifícios de escritórios e serviços, entre outros, foram desenvolvidos ao longo de mais de meio século de trabalho do *atelier* de Nuno Teotónio Pereira. Qualquer que fosse o programa, a *«arquitectura era entendida como*

⁵⁴ FERNANDES, José Manuel, em entrevista a Paula Moura Pinheiro em, *Visita Guiada sobre Igreja do Sagrado Coração de Jesus*, RTP, Maio de 2007, Lisboa.

⁵⁵ PIMENTEL, Irene Flunser, *Cardeal Cerejeira - o Príncipe da Igreja*, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2010, p.174 em MARQUES, João Luís, *A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975*, tese de doutoramento orientada por Marta Oliveira, FAUP, 2017, p. 9.

⁵⁶ PORTAS, Nuno em entrevista no âmbito de URBANO, Luís, *Entre dois Mundos. Arquitectura e cinema em Portugal (1959-1974)*, Volume II, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, FAUP, 2014, p.317.

um serviço»⁵⁷, prestado à população, geral e individualmente. O grande volume de trabalho que o *atelier* teve durante estes anos obrigou novamente a uma mudança de instalações em 1973 para a Rua da Benificência e à colaboração de novos arquitetos e engenheiros como António Reis Cabrita, Duarte Cabral de Melo, entre muitos outros que foram passando pelo *atelier*. Nuno Teotónio Pereira, como cidadão ativo nas causas sociais e políticas, defensor das ideias anti-regime, aliado a uma série de episódios, acaba por ser preso em Caxias, prisão política, em Novembro desse ano, onde permaneceu até Abril de 1974, altura em que cai o regime ditatorial. Ainda assim, continua a sua atividade através da visita dos seus colaboradores que enfatiza ainda mais a importância deste trabalho conjunto, por mais adversa que fosse a conjuntura. Com o início do novo Governo democrático, muitas estruturas são necessárias e Nuno Portas dedica-se à causa política como Secretário de Estado da Habitação, acordando com Nuno Teotónio Pereira o seu abandono do *atelier*. O volume de trabalho que existia na década anterior diminui significativamente devido ao envolvimento pela luta partidária a que Nuno Teotónio Pereira se dedicou nos primeiros meses pós 25 de Abril. Muda-se o *atelier* novamente para a Rua da Alegria n.º 25, onde se mantém até ao fim. Nesta última fase, a falta de trabalho coincide com o começo das operações SAAL⁵⁸, lançadas por Nuno Portas no verão de 1974. As operações SAAL representam um novo desafio para o realojamento nos próprios bairros de habitantes em condições precárias. O realojamento acontecia no próprio bairro, o que era algo inédito, através de um grande contacto entre os arquitetos e os habitantes que permitiu a sua inclusão nos próprios projetos. Nuno Teotónio Pereira, em colaboração com Pedro Botelho, realizou o levantamento das operações prioritárias no limite da grande Lisboa, mas as suas contribuições no projeto não resultaram em nenhuma obra concluída. Os últimos anos de trabalho do *atelier* caracterizam-se por uma mudança linguística e formal das obras através de um revestimento da estrutura até então lida na fachada⁵⁹.

As múltiplas fases que caracterizam a vida do *atelier* de Nuno Teotónio Pereira explicam

⁵⁷ PORTAS, Nuno em Entrevista do DVD (*Arquitectura e Cidadania, atelier Nuno Teotónio Pereira*, livro da exposição decorrida no Centro Cultural de Belém entre 26 de Junho a 31 de Outubro, Lisboa, 2004.)

⁵⁸ Serviço de Apoio Ambulatório Local.

⁵⁹ PEREIRA, Nuno Teotónio e BOTELHO, Pedro em Entrevista do DVD (*Arquitectura e Cidadania, atelier Nuno Teotónio Pereira*, livro da exposição decorrida no Centro Cultural de Belém entre 26 de Junho a 31 de Outubro, Lisboa, 2004).

a sua versatilidade enquanto cidadão e arquiteto, enquanto entendedor do mundo e a vivê-lo, desenha-o. O grande motor deste *atelier* foi a prática constante e interesse por aquilo que acontecia no panorama social. Falar do papel deste espaço só faz sentido no plural, na variedade de pessoas, interesses, características, conjunturas que por lá passaram e marcaram de forma muito consciente um período de incertezas, de procuras e de novas ideologias que definiram a segunda metade do século XX. «O *atelier* foi sempre um viveiro de gente interessante e gente interessada»⁶⁰ em que o enriquecimento passava pelo cruzar das várias experiências e pela liberdade dada por Teotónio Pereira a cada um dos seus colaboradores. Apesar de ser um homem da prática é inevitável a forma como Nuno Teotónio Pereira marcou também também o debate em torno da modernidade na Arquitetura em Portugal, com a sua luta incessante por uma oferta de serviço que traduzisse verdadeiramente as necessidades temporais, espaciais e das pessoas. Trata-se de um *atelier* humanista, visionário, «realista»⁶¹ que participou ativamente nos problemas sociais e políticos. Honra-se a profissão, pela mostra de caráter e humildade, valoriza-se a necessidade de uma arquitetura feita por arquitetos e deixa-se, para as gerações vindouras, as lições de modernidade na cidade, desde o público ao privado, que cada uma das obras dá.

⁶⁰ FREITAS, António Pinto, *ibidem*.

⁶¹ PORTAS, Nuno, *ibidem*.

2. ENCONTROS ENTRE PORTUGAL E CARLO SCARPA



FIGURA 15
Pôr do sol no Canal Grande, Veneza, 2018.

2.1. A VIAGEM A ITÁLIA (NUNO PORTAS E NUNO TEOTÓNIO PEREIRA EM 1957): LIÇÕES COM CARLO SCARPA

«Viajar é prova de fogo, individual ou coletivamente.»⁶²

A importância de uma atualização sobre os modelos europeus interessa a Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas com o intuito de perceber o que se faz e como se faz na Europa. A viagem faz parte do projeto, rebatendo-se de forma direta e ou mediada, na obra do próprio arquiteto. É, para além disso, parte integrante da essência humana a necessidade de descoberta do novo, do desconhecido. A experiência sensorial daquilo que nos rodeia proporciona a construção de uma bagagem indispensável ao trabalho do arquiteto.

É com este propósito que os arquitetos viajam até ao norte de Itália com o objetivo de acompanhar o debate em torno da modernidade em Arquitetura. Para além deste objetivo claro que os move, aproximam-se de uma fruição descomprometida de experiências, novas, ou revisitadas, que encarregam o subconsciente da filtragem dessas vivências. A viagem é essa experiência, através da qual os sentidos apuram, a consciência retém, o subconsciente absorve involuntariamente e a arquitetura reconhece o seu sentido quando experienciada, preservada e valorizada pelo Homem.

Na época em estudo, com os arquitetos a ponderarem os novos rumos da arquitetura portuguesa, as preocupações acerca da habitação, nomeadamente social, tomam conta do cerne das questões. O interesse pela arquitetura estrangeira por arquitetos portugueses veio,

⁶² SIZA, Álvaro, *01 textos*, Civilização, Porto, 2009, p. 49.

FIGURA 16
Conjunto habitacional
INA-Casa, Bréscia, Itália,
1956-1960.



FIGURA 17
Conjunto habitacional
INA-Casa, BBPR, Cesate, Itália,
1951.



FIGURA 18
Conjunto habitacional INA-
Casa, BBPR, Cesate, Itália,
1951 - planta de conjunto.



desde cedo, ajudar na contaminação de muitas tendências que se virão a refletir na arquitetura portuguesa. Neste em específico, não é exceção, no qual se assiste a um cruzamento entre as arquiteturas estrangeiras e as raízes profundas portuguesas. Assiste-se a um momento quase inédito no panorama da arquitetura portuguesa no qual se desenvolve a possibilidade de um grande acompanhamento em “tempo real” da arquitetura feita fora de Portugal derivado do facto de «os ecos da arquitectura modernista»⁶³ chegarem «a Portugal sem grande desfasamento temporal em relação à produção europeia»⁶⁴.

Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas viajam até ao norte de Itália aquando da elaboração de alguns conjuntos de casas de renda económica em vários pontos do país, a cargo da Federação de Caixas de Previdência, e da encomenda do concurso para os Olivais Norte. O interesse dos arquitetos portugueses por Itália deve-se à proximidade com a INA-Casa⁶⁵, um plano financiado pelo estado italiano com vista à construção de habitação social coletiva, à semelhança do que se fazia em Portugal, no departamento de habitação social da Federação das Caixas de Previdência. «A INA-Casa em Itália era uma referência para nós, nos aspetos de organização»⁶⁶. Funcionou maioritariamente no norte de Itália, onde se verifica a maior fixação das rotas migratórias, desde 1949 até 1962⁶⁷ [VER FIG.16, 17 E 18].

É neste contexto que, em 1957, partem de Lisboa para Itália em busca de novos modelos e de diferentes problemáticas que fossem um contributo estrangeiro para o problema da habitação social coletiva que tinham em mãos. Simultaneamente, depararam-se com a oportunidade de visita de outro tipo de arquiteturas, como é o caso do encontro com Carlo Scarpa em Veneza.

O interesse por Carlo Scarpa, arquiteto veneziano, parte da curiosidade acerca da sua obra. Esta estaria a ser publicada na época em algumas revistas italianas, nomeadamente, na

⁶³ GONÇALVES, José Fernando, “Em viagem – experiência, conhecimento na arquitectura portuguesa do século XX” Revista de cultura arquitectónica *Joelho*, nº3, Lisboa, Julho de 2018.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Istituto Nazionale d’Abitazione.

⁶⁶ TAVARES, Maria, PORTAS, Nuno, FERNANDES, José Manuel, “Nuno Teotónio Pereira. Arquitectura e Contexto: uma experiência” em PORTAS, Nuno (coord.) *Habitação para o maior número. Portugal, os anos de 1950-1980*, CML, IHRU, Lisboa, 2013, p. 158.

⁶⁷ PIDDIU, Maria Michela, *O plano INA-Casa. Uma leitura transversal do projeto de Via Pessina em Cagliari*, Faup, Porto, 2011/2012, p.11.

FIGURA 19
Loja Olivetti, Carlo Scarpa,
Veneza, 1957-1958, vista a
partir do interior do edifício,
para a Praça de S. Marcos.



FIGURA 20
Loja Olivetti, Carlo Scarpa,
Veneza, 1957-1958, alçado
lateral do edifício.



revista *Casabella*⁶⁸ e na *L'Architettura Cronache e Storia*⁶⁹. Carlo Scarpa é descrito como arquiteto neo-realista, do detalhe, da sensibilidade do gesto. Tais características são, para uma cidade tão conservadora e de «indiferença pela arte moderna»⁷⁰ como Veneza, uma novidade. Era um arquiteto «*muito especial, muito raro (...). Tinha uma formação em desenho, não tinha uma formação profissional de arquitectura convencional.*»⁷¹. A obra de Scarpa é uma obra densa, que não se absorve de forma rápida e imediata, que atravessa muitas escalas de desenho e encontra na construção e materialidade o sentido do detalhe. Carlo Scarpa representava aquilo que era também uma via alternativa ao Movimento Moderno no qual se devia «*procurar a lição do seu método de criação*»⁷² ao invés de uma «*superficial imitação formal*»⁷³.

Várias vezes esta viagem e encontro são mencionados pelos arquitetos, em entrevistas ou mesmo publicações em que afirmam que «*Scarpa foi de uma grande simpatia, porque andou praticamente 2 dias a mostrar-nos Veneza, não tanto de arquitectura, mas de tudo um pouco.*»⁷⁴. Percorrer as ruas de Veneza com um local como Scarpa era encontrar um sentido no labirinto daquela malha urbana, que torce e retorce as ruas apertadas que desaguam em praças, largos e canais que deixam a cidade da água respirar. A visita a obras de Carlo Scarpa e a visita à própria cidade de Veneza constituíram experiências que enriqueceram o propósito da viagem de Nuno Portas e de Nuno Teotónio Pereira.

Tem-se conhecimento das obras que terão sido visitadas a partir de um artigo que Nuno Portas escreveu e a partir de entrevistas que deu após a viagem. A Loja Olivetti (1957-1958), localizada na Praça de S. Marcos [VER FIG.19 E 20], é referida numa entrevista⁷⁵. Trata-se de uma obra que resulta da distinção de Carlo Scarpa no ano de 1956 com o Prémio Nacional

⁶⁸ *Casabella: Rivista Internazionale di Architettura*, n.223, Electa, Milão, 1959.

⁶⁹ MAZZARIOL, Giuseppe, "Opere di Carlo Scarpa", *L'Architettura. Cronache e storia*, n.3, ET|AS, Milão, 1955.

⁷⁰ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3a série, n.59, Lisboa, 1957.

⁷¹ PORTAS, Nuno, em entrevista no âmbito de URBANO, Luís, *Entre dois Mundos. Arquitectura e cinema em Portugal (1959-1974)*, Volume II, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, FAUP, 2014, p. 56.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ CARVALHO, Mariana, *Investigação em arquitectura O contributo de Nuno Portas no LNEC 1963-1974*, orientada por Nuno Grande, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2012, p. 289.

FIGURA 21
Loja Olivetti, Carlo Scarpa,
Veneza, 1957-1958,
entrada lateral do edifício
e o confronto com a pré-
existência.



Olivetti, que representa uma das maiores distinções para a arquitetura italiana. A encomenda da obra é consequência da atribuição do prémio por Adriano Olivetti. A Fábrica Olivetti, conhecida pela produção em série, principalmente de máquinas de escrever, é fundada em 1908 por Camillo Olivetti. A partir dos anos 30, Adriano Olivetti⁷⁶ demonstra uma visão de liderança da marca, integrando-a ativamente na sociedade através de um papel de difusão de muitos autores por toda a Itália. Apoia-se vivamente a cultura em prol de um desenvolvimento social e humano. «*É neste binómio entre cultura e produção industrial que reside o segredo da Olivetti e de toda a sua estrutura organizativa e planeamento urbano*»⁷⁷. A relação de Bruno Zevi com este contexto é também muito estreita e contribui para a atribuição a Carlo Scarpa desta obra, por «*valorizar a arquitectura de Frank Lloyd Wright.*»⁷⁸. Trata-se portanto de uma obra com um valor simbólico acrescentado, por se traduzir numa arquitetura crítica, não comum no seio veneziano, enquadrada numa praça, como a de S.Marcos, ladeada de arcadas. Uma das lições da obra será a imposição da sua modernidade sem comprometer a leitura da praça como uma unidade [VER FIG. 21]. Por outro lado, o que torna a visita desta obra tão interessante por parte dos arquitetos é o facto de se tratar de uma obra que estaria ainda em construção aquando da viagem. Nuno Portas desabafa, «*Passei lá uma manhã a ver como é que ele fazia uma visita à obra, impressionante. Capolavoro!*»⁷⁹. A experiência de visita de uma obra finalizada e por finalizar é muito diferente, pelo facto da obra por concluir pertencer ainda ao processo de projeto, e ser objeto de constante análise, problemática e mudança. Enquanto que a obra concluída estará, à partida, fixa e pronta para ser vivenciada, a obra por concluir alberga em si um palco de temas e problemas associados à construção da obra de arquitetura. Neste sentido, o facto dos arquitetos poderem ter tido a experiência de uma visita à obra em construção permite entrar verdadeiramente neste processo de projeto de Scarpa, observar a sua metodologia de trabalho, de perto.

A visita passou também pelas obras que Carlo Scarpa já tinha construído na Bienal

⁷⁶ Filho de Camillo Olivetti.

⁷⁷ ROCHA, João, "Ivrea e Olivetti. Arquitectura de um Património Mundial da Unesco", *Jornal dos Arquitectos*, Lisboa, Setembro de 2018.

⁷⁸ LOS, Sergio, *Carlo Scarpa: guida all'architettura*, Arsenale editrice, Verona, 2005, p. 60.

⁷⁹ CARVALHO, Mariana, *Investigação em arquitectura O contributo de Nuno Portas no LNEC 1963-1974*, orientada por Nuno Grande, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2012, p. 289.

FIGURA 22

Fotografia de época.
Bilheteira, Carlo Scarpa,
Veneza, 1952, vista a partir
do interior do recinto da
Bienal de Veneza.

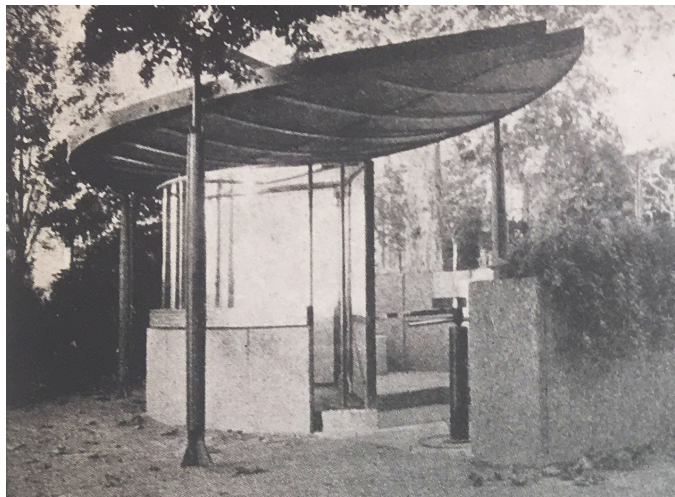


FIGURA 23

Jardim das Esculturas, Carlo
Scarpa, Veneza, 1952.



FIGURA 24

Fotografia de época.
Pavilhão da Venezuela, Carlo
Scarpa, Veneza, 1954-1955.



de Veneza. Destaca-se a Bilheteira (1952), uma obra de estrutura simples e muito orgânica que controla as entradas e saídas no recinto. A madeira e o ferro compõem a peça que marca a chegada ao recinto [VER FIG.22]. Já chegados ao interior do recinto encontra-se o Jardim da Escultura, ou Pátio da Bienal [VER FIG.23]. Do mesmo ano, 1952, o pátio combina elementos naturais e uma pala dinâmica que abriga e acolhe o espaço, criando um jogo de formas de cheios e vazios, pontuada de esculturas que criam um percurso. A integração da água nos seus projetos é algo recorrente, e neste não é exceção, principalmente na obra exterior. A sua utilização recorrente encontra-se ligada às suas origens venezianas que proporciona uma leveza e serenidade ao espaço, através do som, da presença e do reflexo. Outra das obras marcantes nesta viagem, ainda dentro do recinto da Bienal, foi o Pavilhão da Venezuela (1954-1955), no qual é feito um aproveitamento e desenho do espaço através dos elementos naturais existentes de forma a que coabitem e integrem o ambiente do pavilhão, caracterizado por uma *«surpreendente transparência para a folhagem dos plátanos existentes»*⁸⁰ [VER FIG.24]. O Pavilhão da Venezuela caracteriza-se também pela sua influência japonesa, não só através do uso de alguns materiais, mas também através desta relação entre o interior e o exterior e da forma como é filtrada a luz nas portadas que lembram a geometria da arquitetura tradicional japonesa.

As três obras mencionadas anteriormente, Bilheteira, Pátio e Pavilhão da Venezuela, dentro do complexo do Jardim na Bienal de Veneza, apresentam como característica comum o facto de se encontrarem no mesmo ambiente preexistente, de carácter natural. Nuno Portas considera a preocupação com a pré-existência um aspeto constante na obra de Carlo Scarpa, *«precisa de um vínculo externo e anterior e aceita-o como condicionalismo fértil em sugestões para a sua intervenção arquitectónica»*⁸¹, quer seja ele natural ou artificial. A obra seguinte, apresenta um ambiente preexistente diferente. O caso de Ca'Foscari, onde funciona a Universidade de Veneza, encontra-se neste segundo panorama por se tratar de um restauro. A obra é intervencionada por Scarpa duas vezes. A primeira intervenção acontece entre 1935 e 1937 e é relativa ao restauro do edifício completo, um antigo palácio [VER FIG.25]. Localizado no

⁸⁰ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3a série, n.59, Lisboa, 1957.

⁸¹ *Ibidem*.

FIGURA 25
Palácio Ca' Foscari, Carlo
Scarpa, Veneza, 1935-1937,
primeira intervenção a nível
de restauro do edifício
completo.



FIGURA 26
Palácio Ca' Foscari, Carlo
Scarpa, Veneza, 1954-1956,
segunda intervenção,
transformação da aula
magna em sala de aula.



Canal Grande, projetaram-se soluções inéditas para a época, que posteriormente vêm a ser utilizadas no restauro de outros antigos palácios⁸². A segunda intervenção de Scarpa, aquela que vem documentada por Nuno Portas, é a que decorre entre os anos de 1954 e 1956 e é referente à reconversão da aula magna da universidade em sala de aula [VER FIG.26]. É um dos projetos mais fiel à forma de trabalho de Carlo Scarpa, uma vez que interliga o trabalho do arquiteto e o dos artesãos locais. Salienta-se a «*estrutura de madeira desta mesma sala*»⁸³ que apresenta uma geometria e articulação de formas que virá lembrar obras posteriores do *atelier* de Nuno Teotónio Pereira.

As lições de Scarpa que Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas levam desta viagem são posteriormente publicadas na forma de um artigo dedicado ao arquiteto na revista *Architettura* em 1957. Nuno Portas escreve sobre três aspetos da obra de Carlo Scarpa. Por um lado, a importância que é dada ao trabalho de artesão, não negando a profissão de arquiteto, mas complementando-a com o trabalho de toda a decoração, cuja inclusão só por si era polémica para a época, quer no contexto italiano, quer no português. Um segundo aspeto tem que ver com a recusa de um trabalho exclusivamente em planta, tornando a relação entre planta e corte indissociável. Por último, a necessidade constante do trabalho com o «*ambiente pré-existente*»⁸⁴ como premissa base de qualquer intervenção que seja feita. Enveredando por uma arquitetura orgânica, utilizam-se os elementos naturais ou artificiais existentes como condicionantes chave que promovem o desenvolvimento do projeto de arquitetura.

Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas veem em Carlo Scarpa uma referência a importar para Portugal, difundindo a sua obra e renovando o espírito do *atelier*. Num panorama de redefinição de valores encontram em Scarpa uma nova via que responde às inquietações e que possa vir a ser aplicada no *atelier*. Neste caso, dois arquitetos modernos em Lisboa.

⁸² LOS, Sergio, *Carlo Scarpa: guida all'architettura*, Arsenale editrice, Verona, 2005, p. 24.

⁸³ PORTAS, Nuno, *op.cit.*

⁸⁴ *Ibidem.*



FIGURA 27
Capa da revista *Arquitectura* ano I, n.1, Janeiro de 1927.

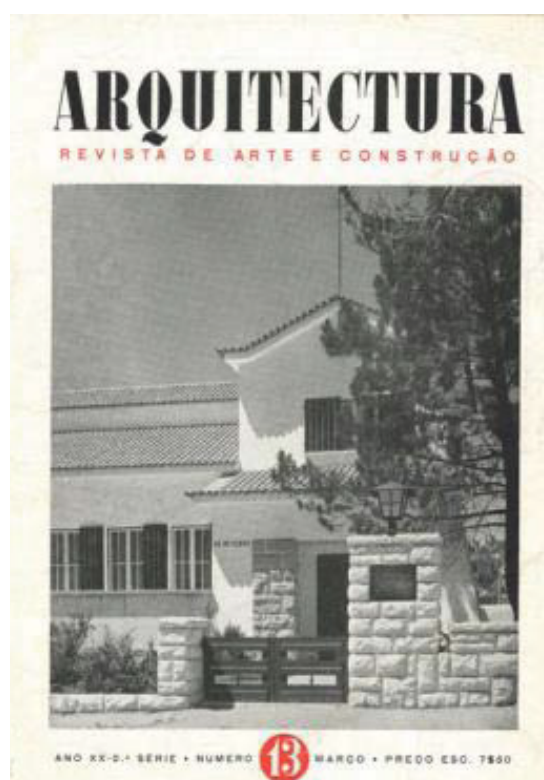


FIGURA 28
Capa da revista *Arquitectura* ano XX, 2ª série, n.13, Março de 1947.

2.2. A REVISTA ARQUITECTURA E NUNO PORTAS NO PAPEL DE DIFUSOR DE CARLO SCARPA EM PORTUGAL

A revista *Arquitectura* foi um dos periódicos científicos da área mais marcantes do século XX. Constituiu, desde a sua criação, um papel de elevada importância junto dos arquitetos. Passou por várias fases e vários corpos diretivos que refletiram, ao longo dos anos, as várias tendências do país.

As fases da revista podem dividir-se essencialmente em três e Nuno Portas intervém a partir do início da terceira. Uma primeira que corresponde à sua criação, em 1927 [VER FIG.27], caracterizou-se por um tradicionalismo a nível ideológico confluindo numa tendência que visava a «defesa da arquitectura «nacionalista» e «típica»»⁸⁵. Em 1947 [VER FIG.28], a revista assume um novo corpo diretivo, composto por membros do ICAT⁸⁶, «para a transformar num instrumento de divulgação do que de novo se produzia»⁸⁷ em que «passa a conter uma informação internacional e a assumir uma posição sócio-ética com características novas, contrárias ao conceito de Estado Novo»⁸⁸, como é exemplo a tradução da "Carta de Atenas"⁸⁹ por Nuno Teotónio Pereira, já referida anteriormente. Simultaneamente, são publicadas obras

⁸⁵ "Periódicos portugueses de arquitectura" em, *Jornal dos Arquitectos*, nº1, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 1981, p. 6.

⁸⁶ O ICAT, Iniciativas Culturais Arte Técnica foi uma associação fundada por um grupo de arquitetos de Lisboa da nova geração. O seu principal fundador foi Francisco Keil do Amaral em 1946 e o propósito da associação era o de promover o debate arquitetónico através dinamização de várias ações em prol da discussão sobre a arquitetura portuguesa. Atuavam também no campo da divulgação das novidades e da crítica arquitetónica, nacional e internacionalmente, através da revista *Arquitectura*.

⁸⁷ TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 2ª ed, Faup publicações, Porto, 1997, p. 24.

⁸⁸ "Periódicos portugueses de arquitectura" em, *Jornal dos Arquitectos*, nº1, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 1981, p. 6.

⁸⁹ Publicação da "Carta de Atenas", documento resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna no ano de 1933 em Atenas, foi publicado por Le Corbusier pela primeira vez em 1941. É publicado na revista *Arquitectura* em 1948 e 1949, nos nºs 20 e 32, respetivamente.

FIGURA 29
Capa da revista *Arquitectura*
n.59, Março de 1957.



de jovens arquitetos que contribuem para a divulgação dos novos trabalhos que surgem, colocando em prática já alguns dos princípios enunciados anteriormente, da terceira via.

Em 1956, a gestão da revista *Arquitectura* passa a ser feita por um grupo de alunos que viam nesta oportunidade, uma forma de aprendizagem e expressão crítica, distinta daquela que tinham, neste caso, na Escola de Belas-Artes de Lisboa, que seguia um ensino muito balizado nas normas do Estado Novo. É então a partir da terceira fase, que se inicia em 1956, que a revista assume um novo rumo, muito ligado à reflexão crítica e à teoria. Afasta-se dos princípios do Movimento Moderno enquanto matriz diretora da revista, repensa-os, e aproxima-se das *«tendências renovadoras desde o neo-realismo ao neo-empirismo, às formulações das gerações mais novas contestatárias dos princípios dos CIAM, às últimas mensagens dos mestres, (...) e sobretudo difundindo informação sobre as acções no nosso país com vista à definição de uma via de futuro»*⁹⁰.

Segundo Ana Tostões, a nova revista *Arquitectura* divide-se em três polos fundamentais que organizam as publicações, tais como a divulgação crítica, o contexto internacional e a Teoria ligada à História. Estas três vertentes, para as quais se direccionava a nova fase da revista, foram reforçadas e concretizadas de uma forma marcante com a chegada de Nuno Portas em 1957 [VER FIG.29]. Foi uma mais valia para o corpo da mesma na multiplicidade de temas e áreas de trabalho que o autor apresentava já de interesse anterior. Desde o cinema, às artes plásticas e à arquitetura, explora ativamente as suas valências, umas através da crítica, outras através da prática, e na simbiose das duas, a arquitetura. Encontra, na revista, um lugar de reflexão, pensamento e divulgação no qual se envolve durante quase 20 anos.

A viagem a Itália em 1957 com Nuno Teotónio Pereira inaugura o tema do seu primeiro artigo para a revista. No número 59 da mesma, Nuno Portas escreve "Carlo Scarpa - um arquitecto moderno em Veneza"⁹¹ [VER FIG.30].

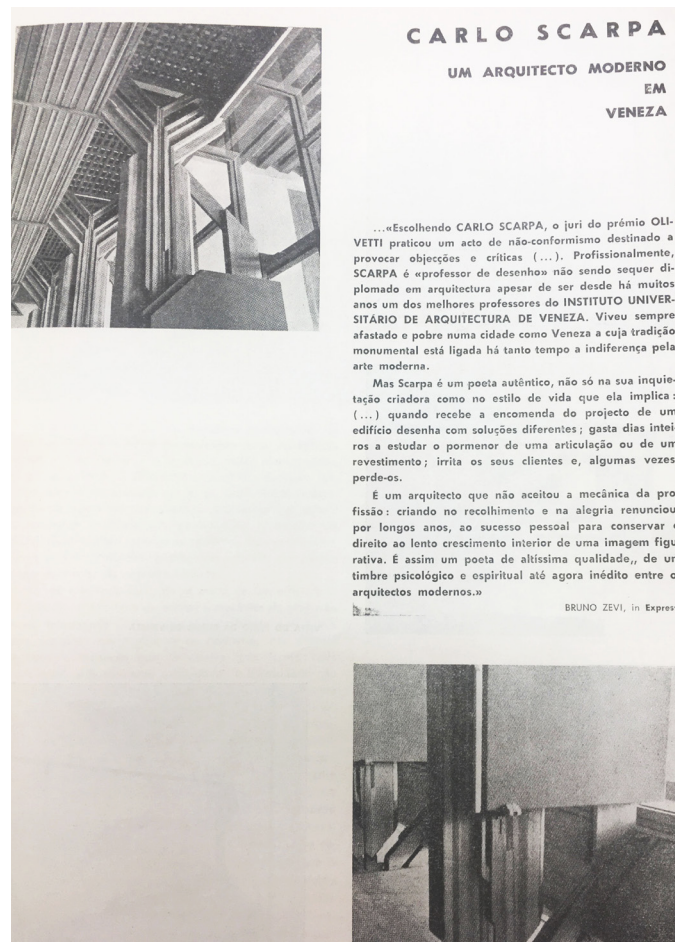
Dada a contextualização anterior, é possível compreender as razões que levam Nuno Portas à escolha de Carlo Scarpa para protagonista do seu primeiro artigo. Mais do que o

⁹⁰ TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 2ª ed, Faup publicações, Porto, 1997, p. 155.

⁹¹ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3a série, n.59, Lisboa, 1957.

FIGURA 30

Artigo "Carlo Scarpa - um arquitecto moderno em Veneza", revista *Arquitectura*, 3ª série, n.59, 1957.



arquiteto, é o seu significado como personificação da novidade numa alternativa ao Movimento Moderno. Nuno Portas afirma «*que Itália tinha uma força muito grande nesses anos 50 que eram os do neorrealismo. Neorrealismo também era a resistência cá em Portugal e eu fui um pouco essa ponte entre a cultura italiana neorrealista, primeiro no cinema porque eu dedicava-me muito à crítica do cinema nos jornais e depois na arquitetura (...)*»⁹². Nuno Portas, ao visitar a obra de Carlo Scarpa em Veneza, não traz até Portugal apenas a referência do arquiteto mas toda a corrente do neorrealismo. A escrita deste artigo contribuiu para uma contaminação das tendências italianas, nomeadamente do arquiteto em questão, até ao caso português. Mais tarde, é possível assistir a um rebatimento destas lições de Scarpa, em várias obras de arquitetura portuguesas, quer no *atelier* de Nuno Teotónio Pereira, mas não só. É nesta perspetiva que o artigo sobre Carlo Scarpa deve ser entendido, como uma janela arquitetónica que se abre para o mundo, um exemplo a partir do qual se possa pensar.

A pertinência e importância das viagens realizadas por inúmeros arquitetos, como foi o caso de Nuno Portas, passou pela consolidação das referências aprendidas nas revistas estrangeiras responsáveis por uma maior e mais rápida propagação das tendências no ambiente português.

O excerto apresentado serviu de mote para o início do artigo de Nuno Portas, ocupando um lugar de destaque no mesmo em conjunto com duas fotografias da sala de aula de Ca'Foscari, em Veneza, obra possivelmente visitada por Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira aquando da viagem a Itália. Assim se apresenta Carlo Scarpa pelas palavras de Bruno Zevi, num artigo escrito para o jornal *L'Espresso*, no qual era colunista. Sendo a «*chave zeviana a matriz crítica do grupo da Architettura*»⁹³, do qual Nuno Portas era uma peça fundamental, é possivelmente por Bruno Zevi que Nuno Portas encontra Carlo Scarpa, antes até da viagem. Fala-se⁹⁴ nomeadamente de um artigo escrito por Giuseppe Mazzariol, para a revista *L'Architettura. Cronache e storia*, intitulado, "Opere di Carlo Scarpa"⁹⁵. Mais uma vez, é com a presença de Bruno Zevi, como diretor da

⁹² PORTAS, Nuno, em entrevista a Ana Sousa Dias em *Por outro lado*, RTP, Lisboa, Julho de 2005.

⁹³ FIGUEIRA, Jorge, *A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitetura portuguesa, anos 60-anos 80*, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, Coimbra, 2009, p. 25.

⁹⁴ TINACCI, Elena, *Carlo Scarpa e il mondo Olivetti Storia di un progetto culturale tra scritti critici e committenze architettoniche*, tese de doutoramento orientada por Liliana Barroero, Universidade de Roma Tre, 2013.

⁹⁵ MAZZARIOL, Giuseppe, "Opere di Carlo Scarpa", *L'Architettura. Cronache e storia*, n.3, ET|AS, Milão, 1955.

revista mencionada anteriormente, que se proporcionam estes encontros, servindo o mesmo como "ponte" entre os dois arquitetos. A revista de Bruno Zevi, *L'Architettura. Cronache e storia*, e a revista *Casabella* terão sido as primeiras a apresentar Carlo Scarpa, sendo ambas italianas. Para além de Nuno Portas ter tido o papel de difusor de Carlo Scarpa em Portugal, terá sido o primeiro a escrever sobre o arquiteto fora de Itália. Este acontecimento é pensado por Elena Tinacci quando confirma a existência de um artigo sobre Carlo Scarpa «(...) *pela primeira vez, numa revista estrangeira, a portuguesa, Architettura*.»⁹⁶. O artigo, escrito após a viagem, espelha a memória ainda muito viva de quem percorreu os espaços e a sua poética, retendo uma mensagem de urgência para um novo pensamento do qual Scarpa poderia ser referência. Trata-se, para além de um artigo de divulgação, da escrita de uma memória de viagem, intercalando o texto com fotografias das obras visitadas, referidas em 2.1.

O artigo pode ser dividido em três partes fundamentais, que Nuno Portas trata por «*aspectos*»⁹⁷. A primeira prende-se com a motivação que Nuno Portas encontra para abordar o arquiteto. Considera-se o arquiteto italiano de elevada pertinência na construção do novo pensamento que surgiria em Portugal. Carlo Scarpa parece ter, aos olhos de Nuno Portas, características que se revelam «*de grande utilidade*»⁹⁸ para o paradigma da revisão do Movimento Moderno. A então atribuição do prémio Olivetti a Carlo Scarpa reforça a escolha do tema para o artigo. Por outro lado, também o título do mesmo é reflexo desta vontade, pelo facto de existir um arquiteto moderno em Veneza. Podemos fazer a leitura do título como um manifesto que faz acreditar que, se é possível existir um arquiteto moderno em Veneza, cidade cujo conservadorismo e ceticismo em relação ao moderno era dos mais sentidos da Europa, também o é em Portugal.

Nuno Portas considera como segundo aspeto, para que a obra de Carlo Scarpa seja lida com interesse e seriedade, a atividade de arquitetura ser «*simultaneamente concebida como decoração*.»⁹⁹. Este ponto lança uma novidade que vem romper com o paradigma da separação entre aquilo que é arquitetura e o que é decoração, numa simbiose entre os dois

⁹⁶ TINACCI, Elena, *op.cit.*, p. 143.

⁹⁷ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Architettura*, 3a série, n.59, Lisboa, 1957.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

conceitos, materializados por Scarpa através da construção. É na utilização de diferentes materiais, inesperados entre si muitas vezes, na complexidade das pequenas e grandes formas que compõem os vários elementos espaciais, que Scarpa atinge esta coesão que eleva o espaço da arquitetura à inclusão da decoração. Nuno Portas evoca o trabalho decorativo em alguns exemplos na obra de Scarpa que podemos considerar de natureza idêntica a muitos trabalhos projetados nos anos seguintes em Portugal (Casa de Chá, de Álvaro Siza por exemplo, de 1963). O último aspeto que Nuno Portas reflete prende-se com a necessidade de «um ambiente pré-existente»¹⁰⁰ que serve sempre de mote para as obras de Scarpa, sendo este, de origem natural ou artificial. Aqui está presente a noção da terceira via, a nova via da modernidade, sob a qual se debruçam os arquitetos desta nova geração, numa aproximação ao contexto, à realidade e ao tempo. A justificação dada por Nuno Portas no artigo acerca da escolha fotográfica do mesmo, revela-se importante, constatando esta procura incessante pela via de uma arquitetura adaptada ao local, designada como orgânica. Portas assume a escolha, afirmando terem dado «especial relevo na paginação às fotografias que melhor retratam esta inestimável característica: quer tratando-se de uma arquitectura anterior como nos museus ou na aula de Cá Foscari, quer se trate de um ambiente natural como é o caso das obras da Bienal de Veneza»¹⁰¹. Para além deste artigo, que constituiu um primeiro estudo do arquiteto em Portugal, surgiram mais tarde outras referências na revista *Arquitectura* a Carlo Scarpa. No número 64 da mesma, de 1959, na rubrica relativa aos destaques das revistas estrangeiras, referencia-se a «apresentação de um museu e de duas moradias em projecto em quem, para além das referências figurativas à obra de Frank Lloyd Wright - para Veneza - se confirma a excepcional riqueza espacial e figurativa do arquitecto veneziano»¹⁰². Esta referência é dada pelo destaque das obras que integram o número 222 da revista *Casabella*. São elas, o Museu Possagno (1955-1957), em Possagno, a Casa Veritti (1955-1961), em Udine e a Casa Taddei (1957), em Veneza¹⁰³. Relativo ao mesmo ano, 1959, na publicação número 66, encontra-se uma outra referência à obra de Carlo Scarpa. No mesmo segmento que dá a conhecer as

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Idem*, "Das revistas estrangeiras", *Arquitectura*, n.64, Lisboa, 1959.

¹⁰³ *Casabella* *continuità: Rivista Internazionale di Architettura*, n.222, Electa, Milão, 1958.

FIGURA 31

Loja Olivetti, Carlo Scarpa,
Veneza, 1957-1958, vista
superior da escada.



FIGURA 32

Loja Olivetti, Carlo Scarpa,
Veneza, 1957-1958, vista
superior da escada.



revistas estrangeiras destaca-se o projeto da Loja Olivetti, na Praça de S.Marcos em Veneza, publicada na revista *L'architettura*, número 43. A obra estaria a ser publicada aquando da sua finalização, posterior à visita dos arquitetos Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, na qual se destaca «a resolução da escadaria, em que o prolongamento de um degrau supre a necessidade de corrimão»¹⁰⁴ [VER FIG.31 E 32].

A revista *Arquitetura* foi a porta de entrada de Carlo Scarpa em Portugal, e Nuno Portas, o seu agente transmissor, que através do interesse pelos novos caminhos de modernidade que se exploravam na Europa, soube importar os seus modelos, fazê-los chegar ao ambiente português. Embora Scarpa não tenha aparecido em grande número nas tantas edições da revista, o artigo que a ele se dedica constitui um importante marco de desbloqueio do pensamento português face às arquiteturas estrangeiras que surgiriam. Nuno Portas rompe com temas polémicos como era o da decoração, por exemplo, através de um arquiteto que não tinha a formação de arquiteto, e mesmo assim, torna-se uma referência a acompanhar de perto. Acreditou numa difusão através da novidade.

¹⁰⁴ PORTAS, Nuno, *op.cit.*

«Quem seriam os tais autores que nós iamos buscar ao estrangeiro para dar valor e força? Não podia ser o Corbusier que estava muito identificado com o que estava para trás. Tínhamos de encontrar tendências, em matéria de arquitectura e urbanismo, que começavam a emergir através da crítica do modernismo»¹⁰⁵.

¹⁰⁵ PORTAS, Nuno, em entrevista no âmbito de, OLIVEIRA, Joana, *Políticas de autor ou políticas sociais? Nuno Portas e o papel do arquitecto em Portugal*, orientada por Nuno Grande e co-orientada por Diogo Seixas Lopes, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2014, p.163.

3.
À LUZ DE CARLO SCARPA :
VISÕES DA CASA DE VILA VIÇOSA
(1959-1963)

NOTA INTRODUTÓRIA

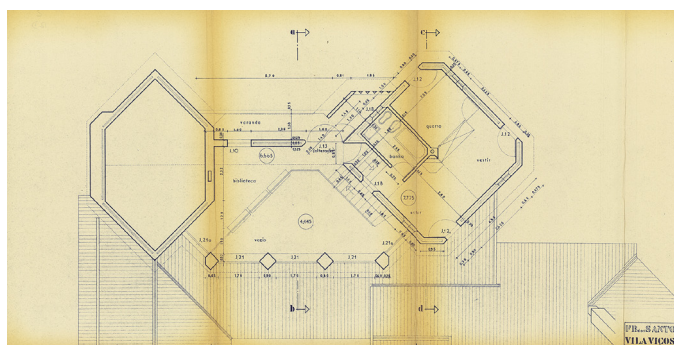
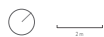
A segunda parte desta dissertação dedica-se à leitura do objeto de estudo e à leitura de relações que se possam estabelecer com Carlo Scarpa. As relações propostas têm por base uma sustentação a partir de duas plataformas que são mediadas pela bibliografia. A obra concluída e o processo de obra. Toda a documentação do processo de projeto, arquivada no Forte de Sacavém, pertencente à Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, foi analisada sob vários pontos. Para além da análise do processo, através dos desenhos, das maquetes, e de documentos escritos, direccionada para o encontro de cruzamentos com Carlo Scarpa, levou-se a cabo uma tentativa, ainda que hipotética e, em certos casos, intuitiva, de reconhecimento dos desenhos por autor. Isto porque, a sua maioria não está assinada. Interessava assim propor um autor para os desenhos com o objetivo de aferir a sua autoria e assim perceber se haveria, ou não, uma maior aproximação e interesse de certos colaboradores relativamente à obra de Scarpa. Em muitos casos não foi possível fazer este reconhecimento, ainda assim, este baseou-se num cruzamento entre documentos escritos integrados no processo, notas soltas e em esboços com anotações que permitiram aferir, em certos casos o(s) autor(es) de alguns desenhos e elementos.

Para além da obra construída e do processo de trabalho para a sua construção, a bibliografia é uma ferramenta indispensável que consolida e permite criar estas relações.

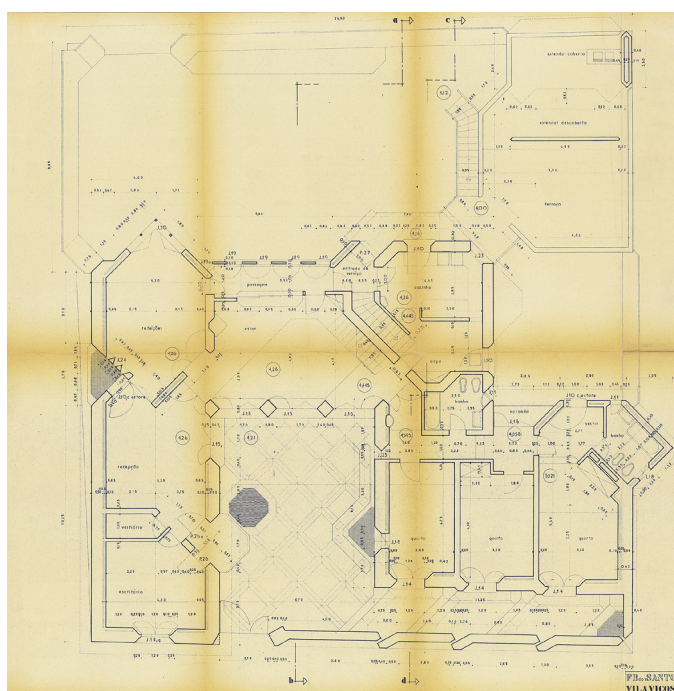
Através de livros, trabalhos académicos, artigos científicos, documentários e filmes, que cruzam a Casa de Vila Viçosa com Carlo Scarpa pelos autores que os medeiam e outros que se evocam pela importância que constituem no raciocínio, é possível defender rebatimentos de Carlo Scarpa no projeto para a Casa de Vila Viçosa, elaborados consciente ou subconscientemente pelos seus autores e colaboradores. A análise da casa é feita através de um percurso quase visual pelos vários espaços da habitação, do geral para o particular, integrando aspetos exteriores à casa no âmbito geral que ajudam na compreensão da sua inserção e de certas opções de projeto. Trata-se de uma descrição dos espaços nos quais se evocam temas concretos da obra de Carlo Scarpa que se possam relacionar com o mesmo, numa leitura cruzada entre a obra e a possível influência. Assim, a partir de cada título de subcapítulo é possível adivinhar o tema que se sucederá. Refere-se ainda que a orientação dos desenhos encontra duas modalidades. Aqueles que são relativos ao território e estrutura urbana, à exceção do desenho de Nicolau de Langres e de João de Roemer, encontrar-se-ão orientados a Norte. Aqueles que dizem respeito ao objeto de estudo e à sua envolvente próxima ler-se-ão no sentido da entrada e de acordo com o eixo Noroeste.

PLANTAS REFERENTES À CASA DE VILA VIÇOSA

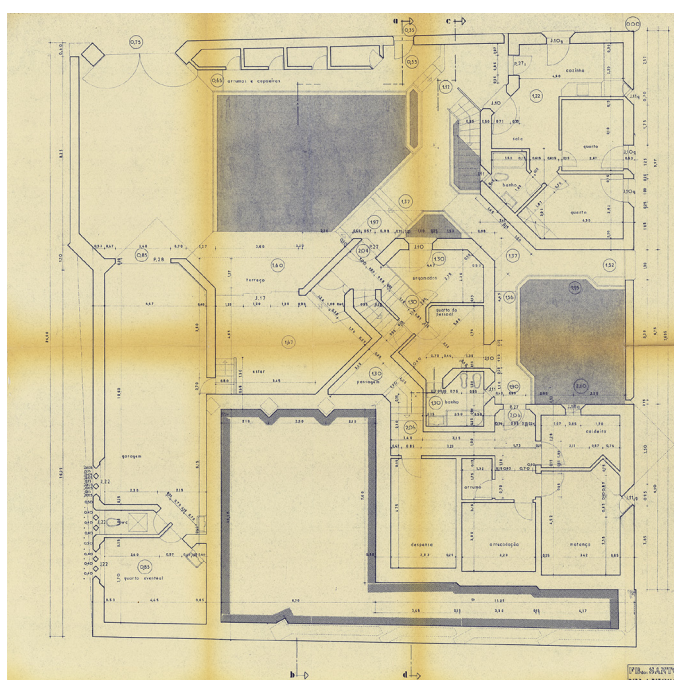
Planta do Piso Superior



Planta do Piso Principal



Planta do Piso Inferior



3.1. INTEGRAÇÃO URBANA E DESENVOLVIMENTO ESPACIAL

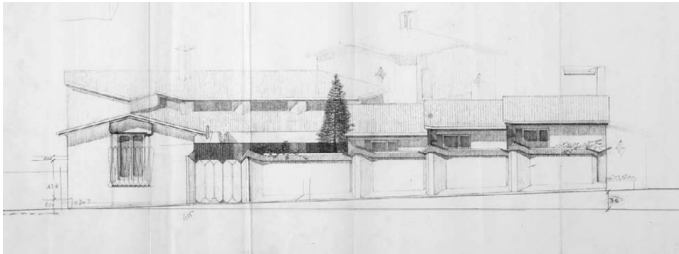
Vila Viçosa pertence ao território português, fazendo parte do distrito de Évora, na região do Alentejo. Para além do desenvolvimento do núcleo urbano e dos monumentos de interesse histórico, as características geológicas deste lugar conferem a Vila Viçosa uma outra grande riqueza. Trata-se do mármore, um material abundante e de eleição nesta região, reconhecido mundialmente. O próprio arquiteto Carlo Scarpa fez referência ao mármore rosa português utilizado nas aberturas com vitral da capela da Tombra Brion (1969-1978), «*Inicialmente eu queria que as janelas fossem transparentes, depois exprimentei o alabastro e então o mármore rosa português, que filtra uma belíssima luz durante todo o dia*»¹⁰⁶.

As grandes pedreiras que rodeiam a vila, pertencentes ao chamado *Triângulo do Mármore*, que engloba Vila Viçosa, Estremoz e Borba, são o grande recurso natural que sustenta economicamente a região. «*A superior qualidade dos mármore fez com que, pelo menos, desde o Período Romano, tivessem sido explorados*»¹⁰⁷. Com o legado deste material nobre vêm também as técnicas construtivas aliadas ao seu emprego, que desde cedo se desenvolvem de forma muito consistente na zona. Vila Viçosa caracteriza-se então por uma forte tradição no que toca ao emprego de materiais e técnicas locais para a construção dos seus edifícios.

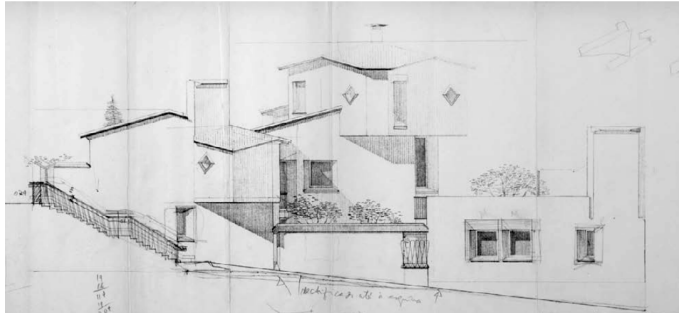
¹⁰⁶ SCARPA, Carlo, "Mille Ciprese", conferência em Madrid, verão de 1978 em DAL CO Francesco, MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa: opera completa*, 10ª edição, Electa, Milão, 1984, p.286.

¹⁰⁷ LOPES, Luís, "O triângulo do mármore, Estudo geológico", em revista *Monumentos* n°27, 2007, p.158.

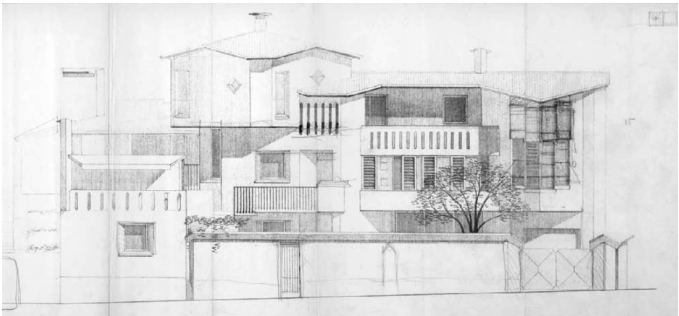
ALÇADOS E CORTE REFERENTES À CASA DE VILA VIÇOSA



Alçado Sudeste,
"Sul Nascente"



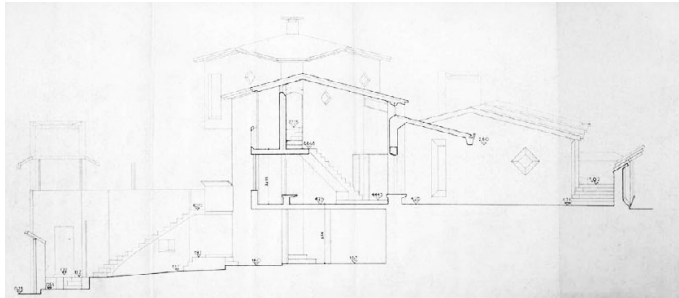
Alçado Nordeste,
"Norte Nascente"



Alçado Noroeste,
"Norte Poente"



Alçado Sudoeste,
"Sul Poente"



Corte ab

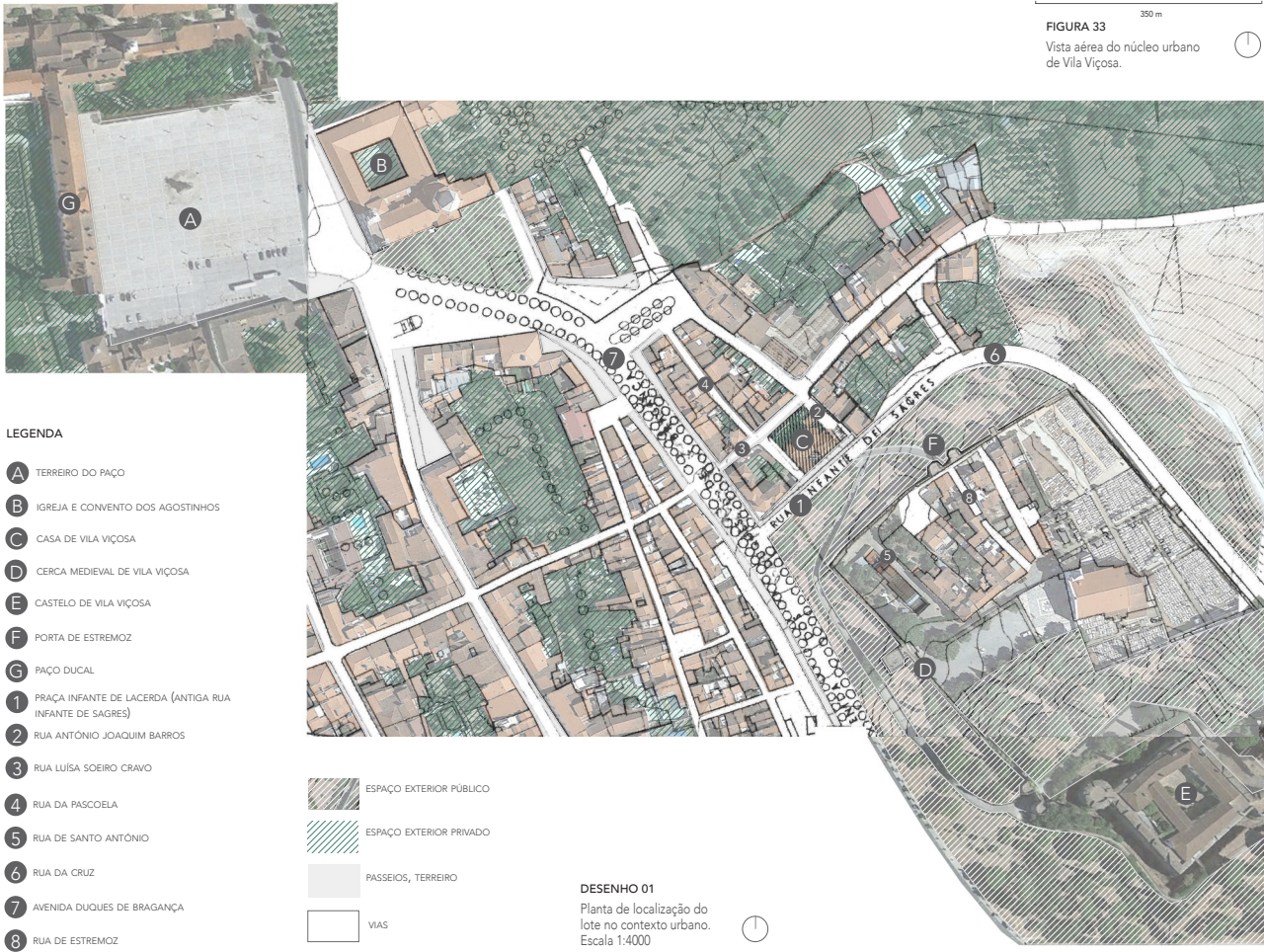


FIGURA 34
Planta de Nicolau de Langres de 1661 representando "os sistemas abaluartados de Vila Viçosa" (com destaque circular mostra-se uma localização aproximada ao espaço do lote e em torno).



FIGURA 35
Planta de João de Roemer de 1763, (com destaque circular mostra-se uma localização aproximada ao espaço do lote e em torno).



FIGURA 36
Desenhos da autoria de Nuno Portas relativo à primeira fase de expansão, medieval de Vila Viçosa (séc. XIII, XIV).

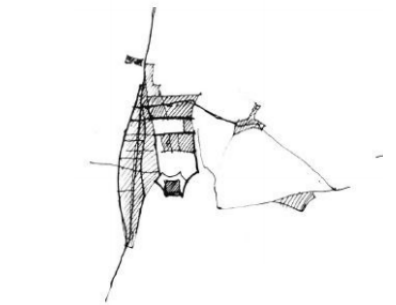
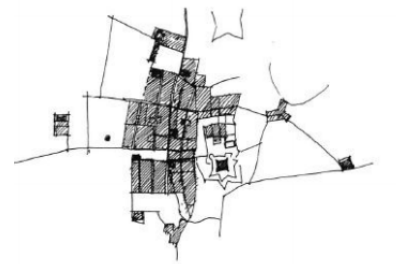


FIGURA 37
Desenhos da autoria de Nuno Portas relativo à, segunda fase de expansão, renascentista (séc. XVI).



A vila «nasce da reorganização militar ocorrida após a reconquista do final do século XIII»¹⁰⁸. A partir de 1270 começa a erguer-se a cerca medieval por D. Afonso III, continuada por D. Dinis, a que possivelmente se juntaria um castelo medieval, hoje inexistente. O atual Castelo de Vila Viçosa trata-se de um castelo artilheiro do final do século XIV e século XV, que corresponde já a uma segunda fase de expansão da vila, renascentista¹⁰⁹. Este encontra-se a Sudeste dentro da cerca medieval, interrompendo-a. O objeto de estudo encontra-se a Noroeste em relação à cerca, já extramuros, verificando-se uma distância significativa entre a habitação e o castelo [VER DES.01]. Encontra-se o objeto, sim, muito próximo da cerca e da Porta de Estremoz, considerado o principal acesso, ainda existente, que liga à Rua de Estremoz localizada dentro da cerca medieval. No que toca aos quarteirões e desenho das ruas nesta primeira fase, são descritas como «mais estreitas e sinuosas»¹¹⁰, fazendo parte, possivelmente, o quarteirão que integra o lote do objeto de estudo e os vários quarteirões que preenchem a Avenida Duques de Bragança, a poente da cerca medieval.

Já no século XVI destaca-se o Paço Ducal, fruto da expansão renascentista, que se considera ser «o elemento arquitectónico que dá timbre à Arquitectura da vila»¹¹¹. A importância histórica deste edifício deve-se também ao facto de ter sido residência oficial dos Duques de Bragança entre o início do século XVI e metade do século XVII. O Terreiro do Paço, onde se encontra implantado o Paço Ducal, alberga também a Igreja e Convento dos Agostinhos, que datam do século XVII, ainda que construídos sobre uma preexistência medieval. Na segunda fase de expansão o crescimento urbano aumentou em conjunto com o tamanho dos quarteirões, «feita de forma regradada e planeada e tomando como ponto fulcral o Terreiro do Paço»¹¹².

A propósito da evolução da malha urbana ao longo dos séculos destacamos Nicolau de Langres, como uma figura importante da arquitetura e engenharia militar francesa, que, em 1661, representa cartograficamente uma «planta geral dos sistemas abaluartados de Vila Viçosa»¹¹³. É possível

¹⁰⁸ SILVA, Carolina; MORGADO, Cláudia; AVELLAR Filipa; OLIVEIRA Lina; ESTADÃO, Luísa; "Núcleo Urbano de Vila Viçosa", Direção-Geral do Património Cultural, consultado em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24847.

¹⁰⁹ NUNES, Castro; NOÉ, Paula, "Castelo de Vila Viçosa/Castelo e cerca urbana de Vila Viçosa", Direção-Geral do Património Cultural, consultado em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3927.

¹¹⁰ SILVA, Carolina; MORGADO, Cláudia; AVELLAR Filipa; OLIVEIRA Lina; ESTADÃO, Luísa; *op.cit.*

¹¹¹ *Arquitectura popular em Portugal*, Sindicato nacional dos arquitectos, Fundo Teresa Capucho, Lisboa, 1961.

¹¹² SILVA, Carolina; MORGADO, Cláudia; AVELLAR Filipa; OLIVEIRA Lina; ESTADÃO, Luísa; *op.cit.*

¹¹³ BARROCA, Mário Jorge, "Castillo de un hora, castillo de un año, castillo del diablo": O Castelo de Vila Viçosa, testemunho ímpar no panorama da arquitectura militar portuguesa" em *Vila Viçosa vila ducal renascentista*, Volume III - estudos históricos, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura; Convenção do Património Mundial, Vila Viçosa, 2018, p.83.

FIGURA 38

Vista sudeste da habitação,
pelo castelo de Vila Viçosa.



FIGURA 39

Vista nordeste da habitação,
pela Rua António Joaquim
Barros.



FIGURA 40

Vista nordeste da habitação,
pela Rua Luísa Soeiro Cravo.



verificar que à data, o lugar aproximado de implantação do objeto de estudo era tratado como uma possível praça [VER FIG.34]. Esta planta do século XVII representa «*um precioso testemunho do velho urbanismo criado medieval, vendo-se os vários quarteirões organizados segundo uma malha ortogonal*»¹¹⁴. Já no século XVIII, no ano de 1763, surge uma planta de João de Roemer¹¹⁵, que ilustra o núcleo urbano na qual é possível identificar os principais conjuntos edificados e em que, de uma forma clara se observa o espaço do lote como um vazio desenhado e delineado pelas várias frentes, que nos faz crer acerca da sua antiga toponímia de praça [VER FIG.35]. Como forma de síntese dos dois grandes momentos de expansão que ocorreram em Vila Viçosa, apresentam-se dois desenhos, de Nuno Portas, que representam essas mesmas fases, medieval e renascentista [VER FIG.36 E 37]. Nos desenhos reconhece-se o espaço próximo do lote, como um vazio, e sobre os mesmos, pode concluir-se o profundo estudo que foi feito por Nuno Portas sobre Vila Viçosa.

O terreno de implantação do objeto de estudo é também descrito como «*um antigo largo onde as crianças brincavam*»¹¹⁶, possui características geográficas muito específicas que virão a ser utilizadas como pontos caracterizadores do projeto. Por um lado, a aproximação à cerca que fechava a vila intramuros primitiva e que ladeia o castelo artilheiro, a Noroeste, na Praça Infante Lacerda¹¹⁷, impõe um sentido de nobreza à zona mais a sul do terreno. Do lado oposto do terreno, na Rua Luísa Soeiro Cravo, a diferença de cota bastante significativa de menos cinco metros apresenta características urbanas e de edificado distintas das anteriores. Enquanto o alçado referido anteriormente faz frente com um espaço mais alargado, este encontra uma rua estreita com apenas um sentido viário. O casario denso que a compõe vira as fachadas principais para esta rua. Nas casas estão empregues técnicas populares e materiais construtivos locais. Estas duas realidades em confronto no mesmo lote constituem o cerne do problema da integração urbana da habitação. «*Assim, o factor determinante da resolução que aqui se apresente foi sem dúvida, a preocupação de assegurar essa integração do novo edifício num ambiente espacial fortemente caracterizado pelo diálogo entre a tradição popular e as sucessivas*

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Engenheiro alemão que, aquando da Guerra dos Sete anos (1756-1763), com a ameaça de uma nova invasão militar para Portugal, foi trazido com o intuito de desenhar cartograficamente as áreas mais vulneráveis a um possível ataque e, aquelas que se comportariam de melhor forma defensivamente.

¹¹⁶ Testemunho de D. Cristina, atual caseira da habitação.

¹¹⁷ Apesar da toponímia atual deste espaço ser Praça Infante Lacerda, considerando o espaço como uma praça, este já foi chamado Rua Infante de Sagres, como referido na planta de localização do projeto em Março de 1960 (Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00430 DES 1274), sendo o mesmo caracterizado na memória descritiva como um "arruamento de circunvalação do castelo da Vila". Tem-se consciência de que o espaço sofreu esta alteração de rua para praça e será adotada a toponímia em vigor.

FIGURA 41

Encaixe entre o limite da habitação e o espaço público pelo gradeamento de ferro azul.



FIGURA 42

Remate pela Rua Luísa Soeiro Cravo com a Rua António Joaquim Barros.



contribuições eruditas, como é o de Vila Viçosa»¹¹⁸. A integração urbana do lote encontra-se entre dois eixos, a Sudoeste e Nordeste, que podemos considerar relevantes na leitura da malha urbana como eixos de continuidade entre a estrutura urbana extramuros e intramuros. Sintetizando, conseguimos acompanhar uma continuidade, a Sudoeste entre a Rua da Pascoela que segue o eixo visual para o afastamento dado entre o lote do objeto de estudo e o lote vizinho e que continua, já intramuros, na Rua de Santo António [VER DES.01]. A Noroeste, a Rua António Joaquim Barros conduz, embora não a eixo, à Porta de Estremoz, principal acesso à vila intramuros de origem medieval [VER DES.01]. Pode ainda acrescentar-se que a Rua da Pascoela poderá ter sido um eixo de maior importância na vila do que o da Rua António Joaquim Barros, por ter as fachas principais para si viradas. Entende-se que, uma primeira fase da modernidade deste edifício se encontra na resolução dos problemas de projeto associados à sua integração na malha urbana, contraindo ela várias dinâmicas de espaço e níveis de erudição de desenho diferentes [VER DES.01].

A Casa de Vila Viçosa é pensada de forma a dissuadir-se completamente na paisagem envolvente [VER FIG.38], através de uma distribuição horizontal das volumetrias cuja *«única parte sobreelevada da casa se situa propositadamente no ponto morto desse horizonte e poderá até criar aí um primeiro plano de interesse para o conjunto»¹¹⁹*. É possível verificar que o edifício se aproxima mais da antiga Rua Infante de Sagres, atual Praça Infante Lacerda, libertando o grande quintal que faz frente com a Rua Luísa Soeiro Cravo [VER FIG.40]. Tal facto deve-se a um aproveitamento do declive no seu ponto mais alto que é, neste caso, junto à Praça Infante Lacerda, aliada à intenção de permanência da ideia de um largo. É igualmente interessante analisar funcionalmente os pátios e a distribuição interior dos espaços da casa potenciados por eles em relação a estas duas realidades, uma mais nobre, na Praça Infante Lacerda, e outra mais ligada aos serviços e à cultura popular, na Rua Luísa Soeiro Cravo. Se o pátio principal de entrada está adjacente à rua, comportando um desenho, o pátio da Rua Luísa Soeiro Cravo, também é lugar de entrada. Comporta-se de forma mais tradicional ligado a uma entrada de serviço que posteriormente liga à cozinha, espaço que os autores do projeto denominam de quintal¹²⁰.

¹¹⁸ PEREIRA, Nuno Teotónio; PORTAS, Nuno, *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

FIGURA 43
Vista da implantação geral da habitação, em contacto com as várias frentes de rua. A malha ortogonal e a malha a 45° inserida.



FIGURA 44
Os encaixes das malhas a partir do piso superior da habitação. Torreão-estúdio.

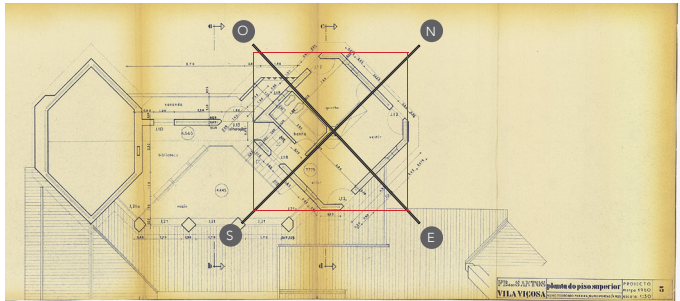


FIGURA 45
St. Marks Tower, Frank Lloyd Wright, 1927-1931.

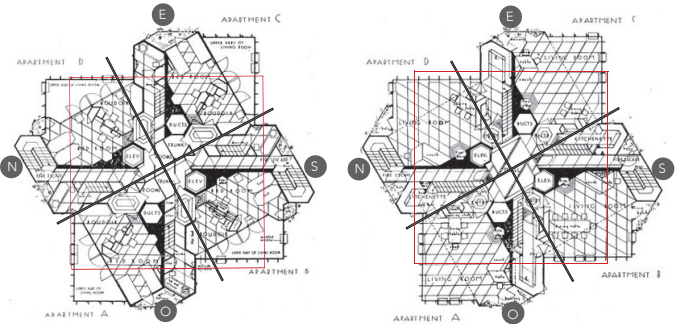
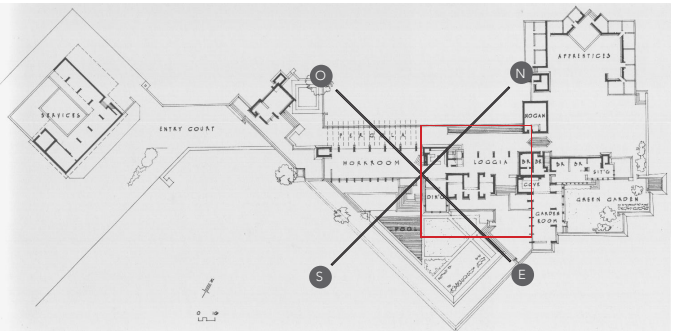


FIGURA 46
Taliesin West, Frank Lloyd Wright, Arizona, 1937-1959, planta piso térreo.



A orientação Sudeste/Noroeste do terreno contempla, já à partida, uma vontade de aproximação das frentes aos eixos cardeais. Sendo essa disposição volumétrica desfasada daquilo que se encontra no espaço envolvente, os arquitetos optam por traçar uma primeira malha com a orientação do terreno e, uma segunda, a 45° desta, a então, Norte/Sul [VER FIG.43]. Esta nova malha que se insere é fruto de um espírito quase laboratorial no qual o objetivo dos arquitetos era, *«através de uma malha geométrica que corta a malha ortogonal (...) se utilizarem elementos da tradição formal local e criticá-los ou pô-los numa situação difícil, numa situação instável, através de um conceito espacial que era urbano, internacional mesmo, e que tinha outra tradição cultural totalmente distinta»*¹²¹ [VER FIG.44]. As referências internacionais importadas para a criação desta malha têm por base modelos de Frank Lloyd Wright e de Alvar Aalto, não sendo, neste ponto, cruzados diretamente com Carlo Scarpa. Vários autores, como Manuel Graça Dias, Tiago Lopes Dias e os próprios autores da obra, afirmam a presença desta malha como sendo então uma adaptação de uma linguagem internacional ligada à arquitetura de Frank Lloyd Wright. Para Nuno Portas, *«Frank Lloyd Wright ou Alvar Aalto entra, em Vila Viçosa, através de uma malha geométrica que corta a malha ortogonal»*¹²². Tiago Lopes Dias refere-se à inserção desta malha não só na Casa de Vila Viçosa (1959-1963) como também na Casa de Sesimbra (1957-1964) sendo que *«ambas eram regidas pela conjugação de ângulos 30°-60° e 45°-90°, a partir dos quais Wright estruturou quase todas as suas obras»*¹²³ [VER FIG.47]. Também Manuel Graça Dias sugere a presença muito clara de Wright no desenvolvimento espacial da casa, *«mas o último Wright, aquele que estava mais próximo deles, da sua fome e febre de heróis, já não era o «doméstico» autor desses soberbos ambientes quase clássicos de Oaks Park. Era o homem da Cascata, claro, com toda a carga excepcional que o exercício tinha tido mas, mais fascinadamente, era o homem das grelhas cruzadas a 45°(...)»*.¹²⁴ Quando se fala em *«homem da Cascata»*¹²⁵ entende-se como a fase mais ligada à arquitetura orgânica de Wright, era aquela que mais interessava aos arquitetos do atelier de Nuno Teotónio Pereira. A organicidade distingue-se pela integração total dos espaços desenhados pelo Homem, no ambiente

¹²¹ PORTAS, Nuno, em entrevista a José Manuel Fernandes e José Lamas, revista *Arquitectura*, n.135, Lisboa, 1979.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ LOPES DIAS, Tiago, *Teoria e desenho da arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida*, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació, 2017, p. 68.

¹²⁴ DIAS, Manuel Graça, "Uma casa do seu tempo. A propósito de uma edificação moderna no centro histórico", em ALÇADA, Margarida, *Revista Monumentos*, n.6, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março de 1997, p.66.

¹²⁵ *Ibidem*.

FIGURA 47
Casa de Sesimbra, atelier
Nuno Teotónio Pereira,
1959-1964, planta do piso
superior

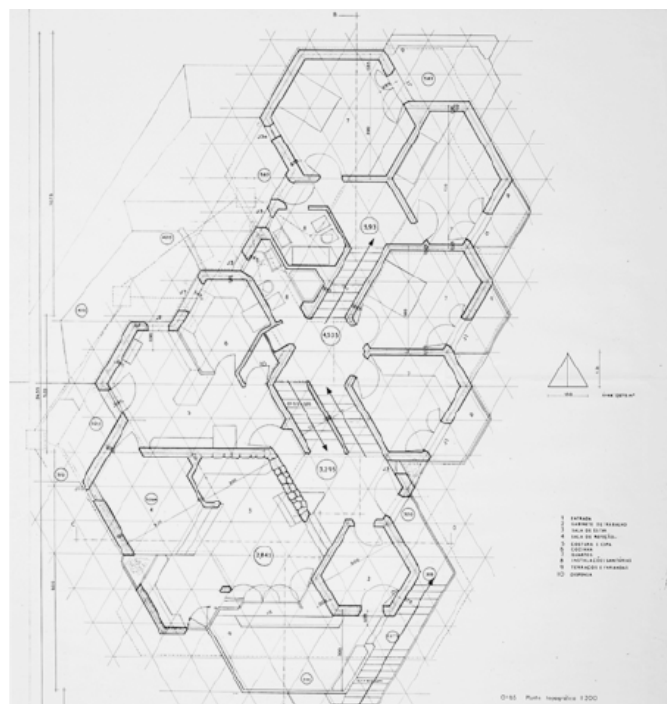


FIGURA 48
Casa Romanelli, Angelo
Masieri e Carlo Scarpa,
Udine, 1950-1955, planta
piso térreo.

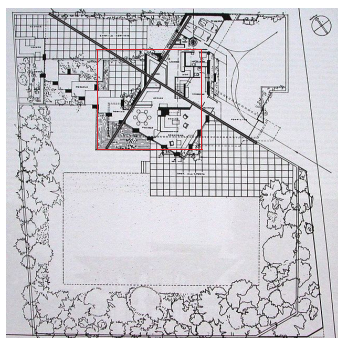


FIGURA 49
Casa Romanelli, Angelo
Masieri e Carlo Scarpa,
Udine, 1950-1955, perspectiva
de um espaço exterior da
casa em que é possível
perceber o cruzamento das
malhas.



e tempo em que se inserem. Procuravam, através dessa organicidade, a matriz modeladora das formas.

Também o arquiteto Carlo Scarpa (1906-1978) se interessou pela arquitetura de Frank Lloyd Wright (1867-1959). A relação entre os dois era bastante estreita e a consistência do trabalho de Scarpa encontra-se em grande parte nas ideias partilhadas por Wright. O sentido de uma nova modernidade era comum a todos eles. No caso de Carlo Scarpa, o encontro com Frank Lloyd Wright surge em torno do interesse pela «exploração da cultura figurativa japonesa»¹²⁶, temática que o acompanha em toda a sua obra. Frank Lloyd Wright é a figura ocidental que Scarpa encontra através da cultura japonesa.

A Casa Romanelli (1950-1955), projetada por Carlo Scarpa em colaboração com o arquiteto, também italiano, Angelo Masieri, constitui um exemplo a partir do qual é possível encontrar semelhanças com a arquitetura de Frank Lloyd Wright. A casa é projetada segundo uma malha idêntica à da Casa de Vila Viçosa. No caso de Romanelli, a orientação da malha em relação ao terreno a 45°, proporciona a sua direção, aproximada, a Norte/Sul, tal como em Vila Viçosa [VER FIG.48]. O objetivo desta rotação torna-se o mesmo, o da criação de uma continuidade espacial dada pela interseção das duas malhas motivando novas ideias de espaço interior. Promove-se também uma complexidade espacial diferente da que era proposta pelos modelos racionalistas que visavam uma leitura simples e linear dos espaços [VER FIG.49].

Uma outra característica da Casa de Vila Viçosa no que toca à sua integração urbana e desenvolvimento espacial é o facto de se tratar de uma casa-pátio, murada nos limites do terreno, que ao abrir-se para dentro, não se esconde para fora. A exploração do conceito de casa-pátio, como uma alternativa às células habitacionais ponderadas por altura do Movimento Moderno são, na ótica de Nuno Portas, uma proposta de «*exploração da célula social introvertida e diretamente comunicante com a natureza*»¹²⁷. Ao mesmo tempo que encontra uma intimidade familiar no interior, não nega o exterior. Uma dialética que foi possível através dos volumes que encostam ao muro abrindo um ou outro vão, consoante a necessidade. «*Na arquitectura residencial corrente não se identifica uma tipologia residencial predominante. Antes convivem entre si casas unifamiliares e plurifamiliares, casas abastadas, palacetes e palácios, assumindo o conjunto alguma diversidade. Os jardins são vedados, na*

¹²⁶ LOS, Sergio, *Carlo Scarpa: guida all'architettura*, Arsenale editrice, Verona, 2005, p.23.

¹²⁷ PORTAS, Nuno, "O conceito de casa-pátio como célula social", revista *Arquitectura* n.64, Lisboa, 1959.

FIGURA 50
Casa de Vila Viçosa, corte longitudinal "ab".

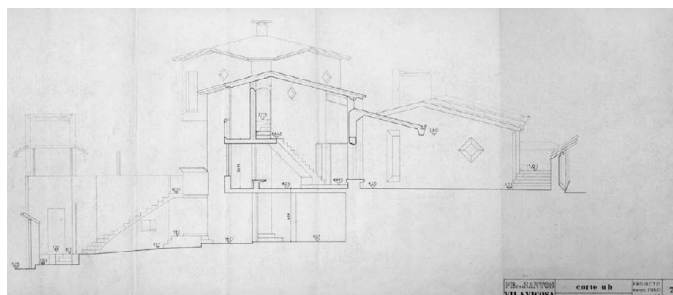


FIGURA 51
Entrada noroeste, a partir do interior da habitação, no pátio inferior.



FIGURA 52
Entrada noroeste, a partir do espaço público.

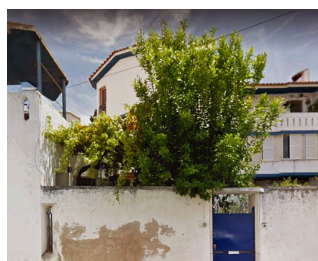


FIGURA 53
Entrada sudeste, a partir do interior da habitação, no pátio principal superior. A relação entre o muro e a muralha do castelo de Vila Viçosa.



FIGURA 54
Entrada sudeste, a partir do espaço público.



parte posterior ou lateral da casa, apenas acessíveis através da casa ou pelo pátio»¹²⁸. Também o desnível do terreno, aliada à lógica de continuidade dos muros traseiros que surgem ao longo da antiga Rua Infante Sagres e continuam pela Rua da Cruz, contribuiu para que a Sul, a casa tenha uma presença discreta e se confunda com o restante casario e para que a Norte se abra e imponha a sua presença, ainda que de uma forma tranquila e adaptada às condicionantes que a envolvem. Não se esconde para o exterior, mas «prolonga para o interior o espaço externo, segundo a tradição mediterrânica, bem frequente na própria vila, evitando-se planos estáticos a emparedar as ruas; o antigo largo não é assim inteiramente perdido, na medida em que a habitação é recuada para o centro do terreno e envolvida por tais espaços de ar livre»¹²⁹.

A distribuição dos espaços é feita, como dito anteriormente, de forma horizontal ao longo de três pisos [VER FIG.50]. À partida, três pisos podem induzir a uma distribuição vertical, mas os cinco metros de diferença de cota, permitem a integração dos pisos na altimetria do terreno. A casa possui duas entradas, uma inferior, na Rua Luísa Soeiro Cravo [VER FIG.51 E 52], e uma superior, na atual Praça Infante Lacerda, antiga Rua Infante de Sagres [VER FIG.53 E 54]. A entrada inferior leva ao pátio-quintal que distribui para um anexo independente do edifício principal, «uma pequena habitação destinada ao caseiro e sua família»¹³⁰. As escadas exteriores distribuem ainda para um terraço, que se encontra na cobertura do anexo, à cota do piso principal da habitação. Este terraço, que se poderá chamar de mirante¹³¹, colocado em situação de gaveto, estabelece um diálogo com outro mirante, pertencente ao edifício do lado, também gaveto. O ingresso inferior da casa possui uma diversidade de percursos e espaços que lhe confere um carácter de serviço. A entrada que dá para a cerca e para o castelo liga diretamente ao piso superior, tratando-se de uma entrada mais nobre do que a anterior no que diz respeito, não só ao programa inserido, mas à erudição do desenho do pátio que a contém, nomeando os arquitetos esta como a entrada principal.¹³² É neste piso que as zonas coletivas e privadas da casa

¹²⁸ SILVA, Carolina; MORGADO, Cláudia; AVELLAR Filipa; OLIVEIRA Lina; ESTADÃO, Luísa; "Núcleo Urbano de Vila Viçosa", Direção-Geral do Património Cultural, consultado em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24847.

¹²⁹ PEREIRA, Nuno Teotónio; PORTAS, Nuno, *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ SILVA, Carolina; MORGADO, Cláudia; AVELLAR Filipa; OLIVEIRA Lina; ESTADÃO, Luísa; "Núcleo Urbano de Vila Viçosa", Direção-Geral do Património Cultural, consultado em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24847.

¹³² PEREIRA, Nuno Teotónio; PORTAS, Nuno, *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960.

FIGURA 55
Destaque do torreão-estúdio
na sua orientação a norte.

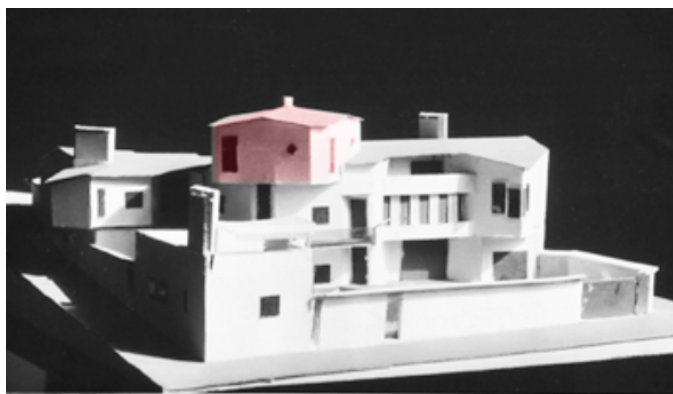


FIGURA 56
Destaque do torreão-
estúdio na sua orientação a
nascente.



FIGURA 57
Destaque do torreão-estúdio
na sua orientação a sul.

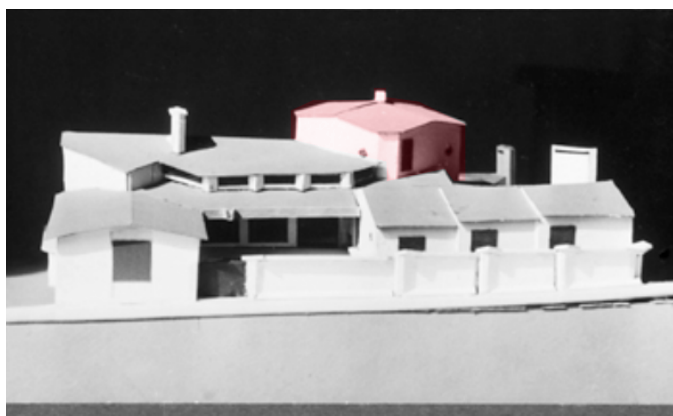


FIGURA 58
Destaque do torreão-estúdio
na sua orientação a poente.



têm lugar. Existe ainda um andar superior a este, onde se encontra uma *mezzanine* de leitura e um quarto-torreão. Este último corresponde a um pequeno volume disposto a 45° face à malha ortogonal do terreno, que se eleva em relação ao restante edifício, no «ponto morto»¹³³ que se falava anteriormente, constituindo um verdadeiro miradouro para a vila, funcionando até como uma máquina de fotografar, captando visualmente todas as direções da vila [VER FIG.55 A 58].

Em toda a obra reside a ideia de «manifesto» vivo, de uma arquitetura portuguesa que precisa de percorrer novos caminhos, distantes daqueles que até então se procuravam e ainda mais distantes daqueles que a conjuntura política do país se propunha alcançar. *«Por outras palavras, em que a vontade de criar com um único estímulo - o de responder ao problema colocado pelo sítio, pelo ambiente e pela cultura dos utilizadores - se opõe declaradamente à moda de conseguir artificiais efeitos plásticos ao gosto dos formalismos do Estilo Internacional»*¹³⁴. Esta casa-manifesto grita um espírito novo mas, simultaneamente, compromete-se a estabelecer um «diálogo sereno com as pré-existências - as casas populares com pátio, o castelo, o traçado urbano do conjunto da vila, o Paço Ducal, a igreja - e é certamente na questão do entendimento do nível de intervenção no contexto dado que reside a modernidade e a importância singular desta obra no quadro da história da arquitetura portuguesa»¹³⁵.

FIGURA 59
Esquisto de Vila Viçosa, vista da habitação para a igreja e convento dos Agostinhos, Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 12371.



¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ TOSTÕES, Ana, *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 2003, p. 308.

¹³⁵ TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. : Porto : Faup Publicações, 1997. (Série 2). Baseado na dissertação de mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1995, p. 63-64.

FIGURA 60

Vista a partir da Rua Luísa Soeiro Cravo e relação com o lote vizinho à direita.



FIGURA 61

Vista para a Rua António Joaquim Barros.



FIGURA 62

Vista da Rua Luísa Soeiro Cravo.



FIGURA 63

Vista a partir da Praça Infante Lacerda para a Rua António Joaquim Barros.



3.2. DESENHO DO ESPAÇO PÚBLICO EM TORNO DO LOTE

O espaço público que envolve o lote do objeto de estudo caracteriza-se por algumas alterações que nele foram realizadas aquando do projeto da Casa de Vila Viçosa, as quais nos parecem pertinentes abordar. O lote, anterior à construção da Casa de Vila Viçosa, era descrito pelos autores como «*largo*»¹³⁶, e pela caseira, D.Cristina, como um espaço no qual as crianças brincavam por ser um grande descampado, junto à cerca que envolve o Castelo de Vila Viçosa [VER FIG.65 E 66]. A construção desta casa levantou uma série de novas questões no que toca à integração de uma obra moderna no ambiente preexistente como o de Vila Viçosa. A intervenção não passou assim apenas pelo desenho até aos limites do lote, mas por uma requalificação do espaço público e privado em torno, como uma hipótese de integração de um todo em prol da melhoria do espaço que existia, ao mesmo tempo que mantém a memória do antigo espaço de largo. Esta memória é garantida por dois aspetos. Um primeiro, pela cedência de terreno ao espaço público, na Rua Luísa Soeiro Cravo, em que o lote permite o alargamento do passeio e não segue a lógica de enquadramento do lote vizinho, a Nordeste [VER FIG.62]. O segundo aspeto prende-se com o recuo da habitação para o centro do terreno, libertando os restantes espaços do lote¹³⁷, como referido anteriormente, pela memória descritiva da obra [VER FIG.62].

¹³⁶ PEREIRA, Nuno Teotónio e PORTAS, Nuno, termo utilizado pelos autores na *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960, para se referirem à zona do lote.

¹³⁷ *Idem*, *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960.

DESENHO 02
Planta do envolvente próximo da Casa de Vila Viçosa, em 1959, antes da construção da habitação (cima) e atualmente (baixo). Escala 1:500

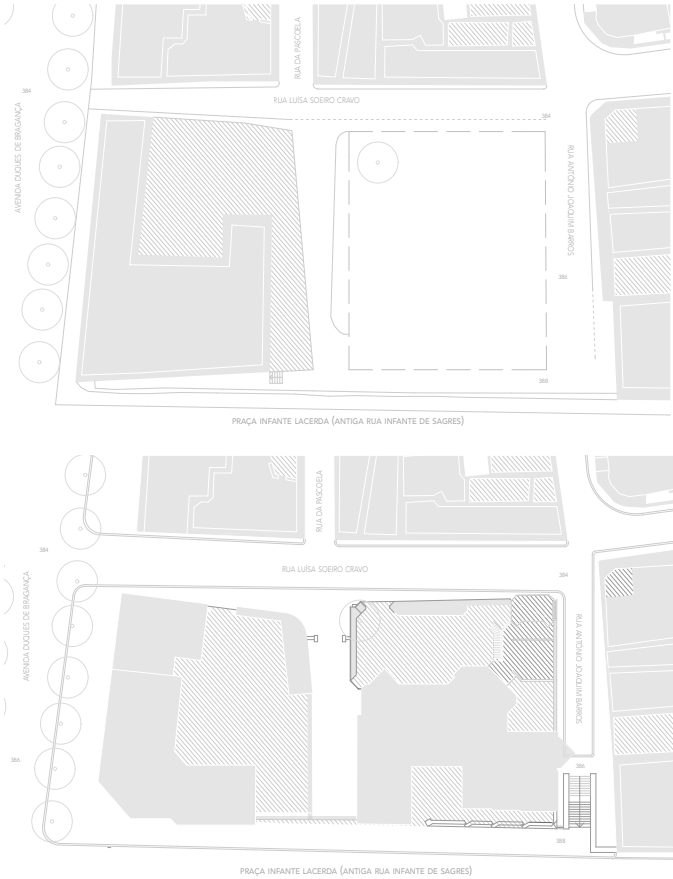


FIGURA 64
Planta de Implantação do lote. Escala 1:2000



FIGURA 65
Vista geral do lote para o lado da Igreja e Convento dos Agostinhos e do Paço Ducal, pela Praça Infante Lacerda.

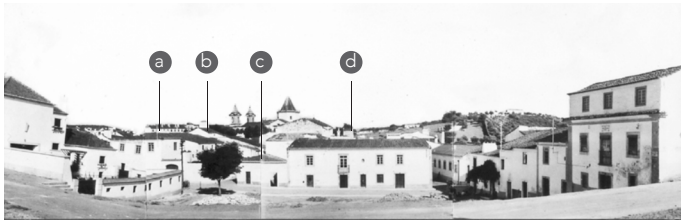
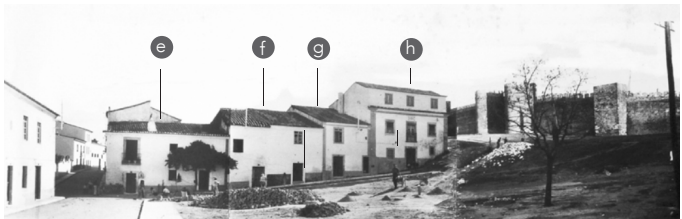


FIGURA 66
Vista geral do lote para o castelo de Vila Viçosa, pela Rua Luísa Soeiro Cravo.



Nuno Portas, a propósito da «obra moderna no meio preexistente»¹³⁸ fala de uma série de aspetos a ter em consideração que podemos tomar de exemplo para a Casa de Vila Viçosa, nomeadamente na forma como foi desenhado o espaço envolvente. Os três aspetos a ter então em consideração são: «o que é vital conservar»¹³⁹; «o que se destina a ser remodelado ou substituído»¹⁴⁰; e a «inclusão de novas estruturas que os não desconhecem mas que também se não deixam absorver»¹⁴¹. Ou seja, com este último ponto entendemos que se deverá atingir um grau de neutralidade nas formas, que sejam passíveis de reconhecimento, mas que não se destaquem em demasia.

Assim, o antigo lote era caracterizado por ser um descampado em terra, com um declive considerável de cerca de cinco metros entre a Rua Luísa Soeiro Cravo e a atual Praça Infante Lacerda. Como se observa nas fotografias da época existiam já alguns passeios e a escada pública que vencia parte deste declive localizava-se no limite sul do terreno, junto à empena da habitação vizinha, propriedade da Junta Autónoma das Estradas. Ainda assim, conseguem observar-se alguns caminhos rudimentares que o pé humano foi traçando conforme a necessidade e o tempo [VER FIG.66]. Com a ocupação do lote, a escada desaparece de forma a garantir a continuidade dos muros e porque deixará de fazer sentido naquele espaço. É desenhada uma nova escada de acesso público, pelos autores, como é possível observar nos desenhos de alçado o seu aparecimento, no lado Este. Esta, vem garantir um sistema de acessos que veio, por um lado, valorizar a casa e, por outro, o espaço público [VER DES.02]. Assim, a Rua António Joaquim Barros é alvo de uma requalificação que se torna uma mais valia para ambas as partes, através de um espaço de qualidade, do qual beneficia a habitação em estudo e as restantes. A rua transforma-se em, certo ponto, pedonal, com o acesso à escada que assume um tratamento semelhante ao utilizado nos muros da casa, caiados, como a maior parte do casario da vila, e rematados com lajeta de mármore. É ainda desenhado um gradeamento em ferro pintado de azul, de forma a proteger o afastamento criado pela escada pública, no qual avança um dos volumes da casa, e que ajuda, simultaneamente, no remate do muro

¹³⁸ PORTAS, Nuno, *A arquitectura para hoje: finalidades, métodos, didáticas*, Fundo Teresa Capucho, dissertação para concurso de Professor de Arquitetura, ESBAL, Lisboa, 1964, p. 83.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

FIGURA 67

Fundação Querini Stampalia, Carlo Scarpa, Veneza, 1961-1963, alçado do edifício para o Campo de Santa Maria Formosa. O contraste e harmonia entre as pontes. (à esq. a entrada para a fundação)



sudeste da habitação, como se verificará no subcapítulo seguinte.

No que toca à materialidade, os passeios são pavimentados em calçada portuguesa com remate em mármore, sendo as redes viárias que lhes estão associadas em microcubo granítico. Embora as alterações sejam visíveis, o espaço não se desvirtuou daquilo que era, mas ganhou um desenho e organização que antes da construção da casa não existia e desta forma veio valorizar e proporcionar um melhor usufruto do mesmo por parte dos habitantes. Realçamos ainda, no desenho deste espaço público em torno da casa, a continuidade de desenho urbano, dado pela atenção aos remates dos passeios que se encontram sempre integrados no conjunto urbano. Nuno Portas confessa a influência dos italianos no que toca à relação do edifício moderno com os núcleos históricos em que se inserem, afirmando que *«muitas energias criadoras têm sido canalizadas nalguns países, sobretudo Itália, e entre nós por direta influência desse país, para a procura de contribuições positivas e não miméticas às solicitações de relações postas por núcleos históricos, eruditos ou espontâneos»*¹⁴².

Num ambiente diferente, com outras condicionantes, temos o caso da Fundação Querini Stampalia, em Veneza, que sofre uma intervenção por Carlo Scarpa entre os anos 1961 e 1963, ao nível do piso térreo. O referido edifício, como muitos em Veneza, possui um canal entre o edifício e o espaço público que o antecede. Assim, a construção de uma ponte para a entrada do mesmo era crucial. O desenho da ponte foi alvo de vários chumbos por ter uma linguagem moderna para a cidade de Veneza, até que foi considerado o seu valor, por ser um elemento discreto na paisagem que não interfere com os restantes edifícios e elementos [VER FIG.67]. Poderemos estabelecer uma relação entre esta ponte desenhada por Carlo Scarpa e a escada pública que os autores da Casa de Vila Viçosa desenharam, na metodologia adotada. Ambos servem o espaço público e são desenhados de forma moderna, com a consciência das condicionantes envolventes que têm. A Fundação Querini Stampalia pareceu-nos um exemplo útil, por se tratar de Veneza, uma cidade conservadora, e pelo facto do desenho do espaço público de relação com o edifício estar próximo do pensamento implicado em torno do espaço público da Casa de Vila Viçosa.

¹⁴² *Ibidem*.

3.3. ELEMENTOS DE MEDIAÇÃO: DESENHO DOS MUROS E DAS ABERTURAS

*«Entendemos, muitas vezes, o limite como um fim, uma meta, uma fronteira entre dois espaços, uma linha que separa, como um momento imediatamente antes de algo transbordar, algo completo ou acabado, um término. Contudo, esse momento pode ser ultrapassado, transpondo-se esse ponto, passando, então, o limite a ser um mediador entre estados diferentes e não apenas um fim em si mesmo».*¹⁴³

O muro traduz-se num limite físico entre espaços utilizado correntemente para a distinção entre o público e o privado. As aberturas constituem limites entre estes dois tipos de espaço, embora criem, simultaneamente, espaço e uma relação entre o exterior e o interior, que pode ser pública ou privada. No caso de Vila Viçosa, podem verificar-se vários tipos de muro que, embora assumam uma continuidade que enclausura o lote, apresentam diferentes desenhos que corroboram uma leitura diversa para o exterior. Tratando-se de uma casa-pátio, que se encosta e afasta dos muros exteriores para proveito dos espaços conforme as necessidades, é constante a transformação do muro em alçado e o inverso. O lote, que apresenta uma forma quase quadrada, encontra quatro tipos de envolvente a resolver, através destes elementos de mediação. A Sudeste, a presença erudita do Castelo de Vila Viçosa; a Sudoeste, o limite com o lote vizinho, propriedade da Junta Autónoma das Estradas; a

¹⁴³ PAIXÃO, Francisco, "O limite do limite", revista *NU*, n.44, d'Arq, Maio de 2018, Coimbra, p.4.

FIGURA 68
Alçado Sudeste.

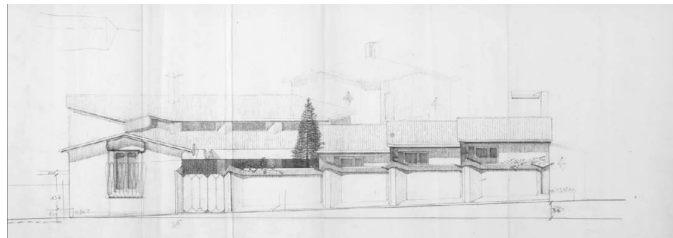


FIGURA 69
Desenho do muro sudeste e os vários momentos. À esquerda, o volume do escritório, seguido do portão em ferro azul e do restante desenho do muro quebrado rematado no topo por lajetas de mármore que dão ritmo ao alçado.



FIGURA 70
Vão do escritório com trabalho de cantaria em mármore e o desenho geométrico da guarda em ferro azul.



FIGURA 71
Portão do pátio principal e o desenho das tiras de ferro de forma a garantir uma maior privacidade ao pátio.



Nordeste, o confronto direto com o espaço público, pela Rua António Joaquim Barros, que vence um declive de cinco metros; e a Noroeste, o confronto com o restante casario denso da Rua Luísa Soeiro Cravo. Estas quatro realidades em contacto direto com a casa promovem o encontro de diferentes respostas para cada uma das condicionantes. Pode afirmar-se que o lote se encontra num quarteirão definido pela Avenida Duques de Bragança, pela Praça Infante Lacerda, pela Rua António Joaquim Barros e pela Rua Luísa Soeiro Cravo. A variação de ambientes promovem desenhos diferentes dos elementos de mediação e potenciam, por outro lado, uma uniformização dos materiais empregues, de forma a que a continuidade seja garantida não só pela via do desenho mas pela materialidade. «A alvenaria depois rebocada e caiada (...). O acabamento dos muros e dos vãos principais com placas de mármore da região, são por outro lado elementos comuns com os edifícios eruditos mais expressivos»¹⁴⁴.

O muro Sudeste é, aquele que, apresentando uma maior serenidade em relação à proximidade da cerca medieval, tem um grau de desenho e de pormenorização mais apurado de todos [VER FIG.68]. Analisando o alçado, verifica-se a grande força horizontal do edifício que se mostra num plano posterior ao do muro, à exceção do volume do escritório, à esquerda. Este último, encontra-se em relação direta com o exterior por ser também um espaço que vivencialmente se abre a ele, mais ligado ao espaço público¹⁴⁵. Um outro aspeto a equacionar deste volume que se abre ao espaço público verifica-se na forma como é aberto o vão. Pelo chanframento dos limites, a 45° para o exterior, é dada a ilusão de uma dimensão de vão superior à que realmente tem. Este chanframento origina, para além desta ilusão, um novo espaço intermédio entre o interior do escritório e o espaço exterior público que permite uma mediação entre os dois, dada pela espessura entre o caixilho e o limite exterior do chanfro.

Considera-se assim o escritório como o primeiro momento, [VER FIG.70], seguido pela entrada através dos portões de lâminas de ferro azuis que filtram as vistas para o pátio principal. As lâminas proporcionam a quem passa na rua, pela sua rotação, um jogo de descoberta do interior que não é dado livremente mas promove o movimento de quem passa

¹⁴⁴ PEREIRA, Nuno Teotónio; PORTAS, Nuno, *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960.

¹⁴⁵ O proprietário da casa, Dr. Barata dos Santos era advogado e era no escritório da sua habitação que recebia os seus clientes, tendo uma entrada autónoma da mesma.

1

ELEMENTO: MURO SUDESTE

AUTOR POSSÍVEL DO DESENHO À MÃO: NUNO PORTAS

MATERIALIDADE: ALVENARIA DE PEDRA REBOCADA E CAIADA COM ACABAMENTO EM MÁRMORE LOCAL

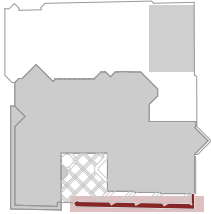
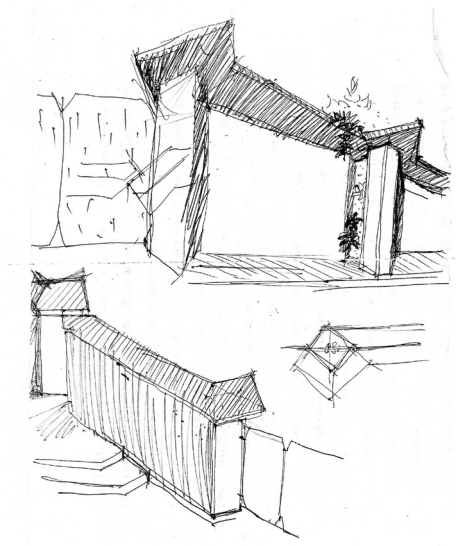


FIGURA 01
Terminação do muro e encontro com o gradeamento em ferro e a escada pública.



FIGURA 02
Estereotomia do muro.



ESQUISSO DE ESTUDO 01
Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00429 DES (s.n.).



FIGURA 04
Esquina do muro, pelo exterior.

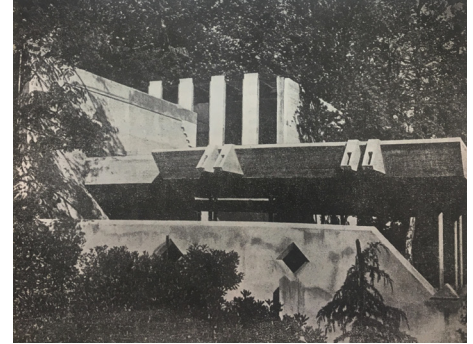
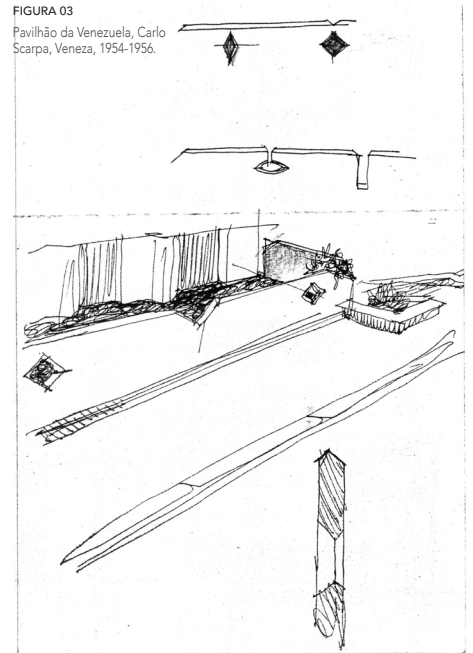


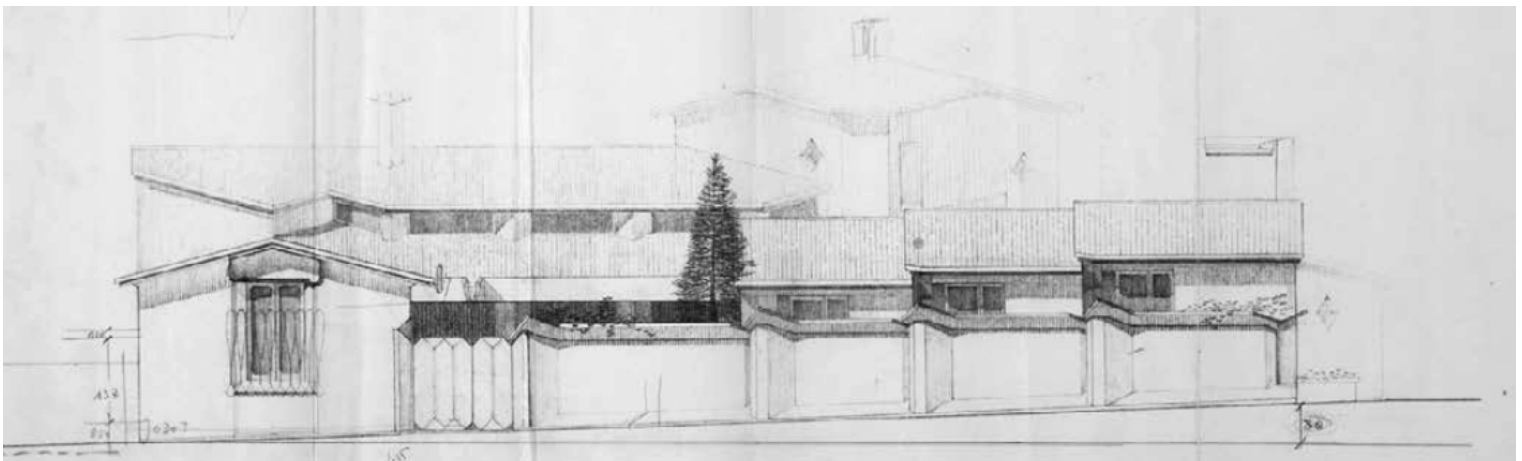
FIGURA 03
Pavilhão da Venezuela, Carlo Scarpa, Veneza, 1954-1956.



ESQUISSO DE ESTUDO 02
Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00429 DES (s.n.).



FIGURA 05
A muralha e o muro, pelo interior.



DESENHO 01
Alçado Sudeste (Sul Nascente).

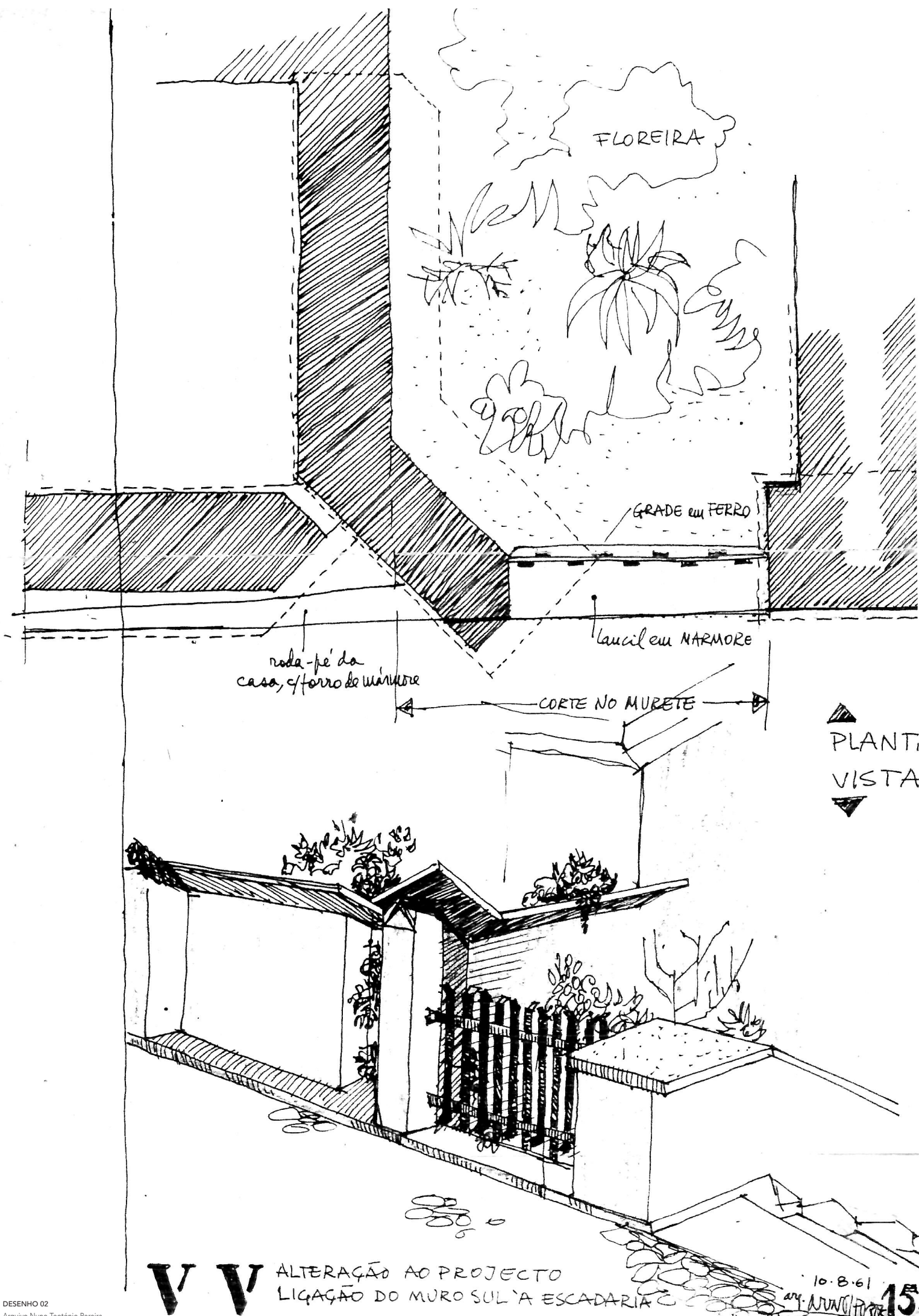


FIGURA 72
Alçado nordeste.

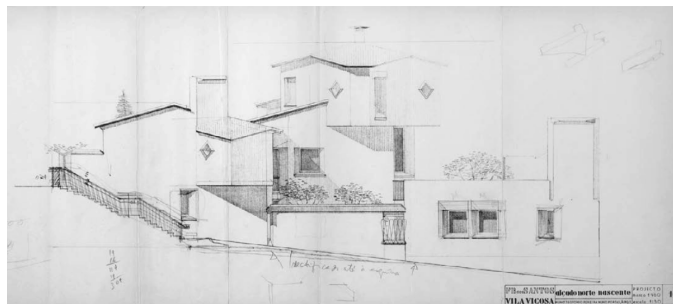


FIGURA 73
Perspetiva do encaixe dos
alçados sudeste e nordeste.



de forma a descobrir o interior [VER FIG.71]. O pátio não é assim negado, mas antes, conquistado. O terceiro momento deste alçado é aquele que lhe confere uma maior unidade, apesar da fragmentação associada. O desenho fragmentado das quatro partes reflete-se no interior, como o pátio principal e os três quartos, e é feito através de pequenas torções que geram aberturas e quebram um possível muro contínuo [VER DOC.01]. Estas torções dão um ritmo a este elemento de mediação e colaboram para um entendimento da casa a partir do exterior. É um reflexo do espírito dos arquitetos, uma casa que, tendencialmente, poderia fechar-se no interior dos seus pátios, mas que, absorve para o espaço privado, o espaço público, tirando o maior partido dos dois. Os vãos apresentam, neste alçado, uma geometria simples dissuadidos pelas coberturas de duas águas em telha cerâmica que pendem, na sua maioria, para os lados sudeste e noroeste da casa. De acordo com uma leitura nossa mediada pelas obras de Carlo Scarpa, neste muro vê-se a ideia de uma poética de fragmentos que origina uma unidade, sempre através de estímulos externos preexistentes, neste caso a relação com o cerca que envolve o Castelo de Vila Viçosa.

Se os muros e aberturas deste alçado procuram um sentido de desenho muito contido, ainda que de um grande apuramento, a Nordeste encontramos exatamente o oposto. Uma grande diversidade de formas, cérceas, de avanços e de recuos, é dada pelo encosto da habitação ao limite do terreno e pelo afastamento que cria dois pátios da casa [VER FIG.68].

Podemos assim verificar três momentos no muro Nordeste. Um primeiro correspondente ao alçado que avança sobre o espaço público adjacente [VER FIG.73]. Este espaço apresenta um desenho muito idêntico ao dos muros da casa, através de um gradeamento que existe entre o topo da escada pública e o arranque do muro sudeste da casa e a própria escada pública com um trabalho de cantaria em mármore que prolonga o desenho da casa para fora do lote, como já foi referido anteriormente. O volume que avança corresponde a instalações sanitárias de uso exclusivo de um dos quartos. Segue-se um momento em que o edifício recua e se forma um pátio murado, com uma pequena abertura e um terceiro momento que corresponde ao anexo dos caseiros, pontuado por três vãos e uma

FIGURA 74
Vãos no alçado nordeste e o rodapé azul alentejano.



FIGURA 75
Casa Bortolotto, Angelo Masieri e Carlo Scarpa, Udine, 1950-1952.



chaminé no topo do alçado, já à cota baixa do edifício. A chaminé representa um elemento forte na tradição alentejana, debaixo da qual a família se reúne. Existem duas, uma no edifício principal e esta, sendo um elemento de grande destaque no desenho de alçado, como forma de marcação, através de um elemento vertical, o fim do conjunto. A mediação é feita neste lado, numa simbiose entre muro e edifício, que pode ser descrito pelas palavras da memória descritiva da casa como *«uma transparência no exterior que se traduz numa variedade de ângulos e aspetos, de cheios e vazios, de planos salientes e zonas de sombra, que a aparentam da tradição popular das vilas do Alto Alentejo, ricas de efeitos volumétricos recortados pela frequente intensidade dos raios solares»*¹⁴⁶. Também as aberturas são recortadas e apresentam diferentes formas neste alçado, ao contrário do anterior, que possuía uma maior rigidez na sua geometria. Neste caso, encontramos diferentes formas sempre originárias do quadrado ou do retângulo que, através de composições mais complexas ou recortes, ângulos e recuos dados pelo trabalho de cantarias em mármore, contribuem para uma grande variedade de formas [VER FIG.74]. Estes vãos que se encontram chanfrados produzem, através do chanfro, um novo espaço dado pela espessura que produz, refletindo uma zona de transição entre o privado e público. As direções que tomam respondem, por sua vez, diretamente aos estímulos da envolvente que, em certa medida, parecem partir o alçado.

Mais uma vez, a questão de como os estímulos da envolvente moldam o desenho, neste caso, dos vãos, relaciona-se com a última lição de Scarpa¹⁴⁷, a necessidade de um ambiente preexistente que seja ponto de partida para as soluções. Neste prisma, as soluções encontradas traduzem esta linguagem e aplicam esta lição de Scarpa que, frisamos, não é apenas dele, mas de toda a geração que acredita numa via alternativa ao Movimento Moderno. Podemos analisar os alçados, no que toca a um tratamento menos erudito e mais popular do mesmo. Podemos distinguir o tratamento diferente no muro Nordeste em relação ao Sudeste, pela pintura do rodapé de azul, típico da tradição popular alentejana que se prolonga até ao muro da Rua Luísa Soeiro Cravo.

¹⁴⁶ PEREIRA, Nuno Teotónio; PORTAS, Nuno, *op.cit.*

¹⁴⁷ A expressão “a última lição de Scarpa” relaciona-se com a ordem de aspetos tratados por Nuno Portas no artigo “Carlo Scarpa - um arquitecto moderno em Veneza”, publicado na revista *Arquitectura* em 1957. Confrontar com a leitura do subcapítulo 2.3. A revista *Arquitectura* e Nuno Portas no papel difusor de Carlo Scarpa em Portugal.

FIGURA 76
Alçado noroeste.

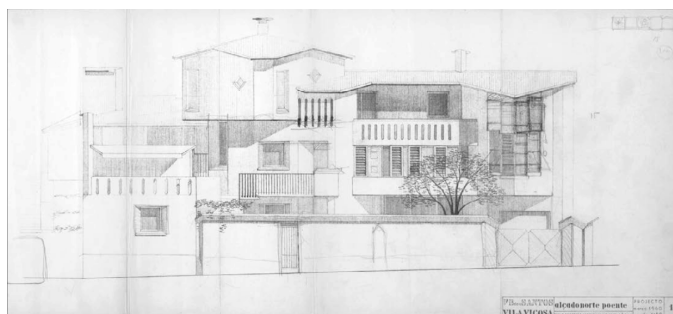


FIGURA 77
Primeiro momento do muro noroeste, uma elevação em relação ao restante, dada pelo terraço superior, ou mirante alpendrado, que marca o gaveto entre a Rua Antônio Joaquim Barros e a



FIGURA 78
Pormenor de destaque para o vão a 45° em relação ao plano horizontal que se encontra no torreão-estúdio, no piso superior da habitação.



A ideia do encontro da diversidade pelos elementos de mediação encontra-se muito dentro dos caminhos que Carlo Scarpa apontava para a sua arquitetura. O caso da Casa Bortolotto (1950-1952), projetada por Carlo Scarpa e Angelo Masieri em Udine, Itália, aproxima-se desta tradução do programa interior para o exterior, gerando uma diversidade de formas e aberturas [VER FIG.75]. O intencional ênfase que é dado à chaminé procura a marcação da verticalidade do conjunto. Bem como, o muro de pedra que se transforma em parede exterior do edifício, encostando e desencostando constantemente num jogo de aberturas e fechos que se integra numa arquitetura orgânica. «*O edifício foi de facto estudado de acordo com o clima local, no longo muro que protege o jardim e o pátio do vento de inverno*»¹⁴⁸. Através de gestos muito fluidos e orgânicos, Carlo Scarpa responde naturalmente aos incentivos exteriores, neste caso, o clima que motiva a construção do muro de forma a recolher o espaço das condições climáticas.

Para além da preocupação com o geral, o que caracteriza o trabalho de Scarpa é o trabalho à escala do pormenor. E esse é também o detalhe com que é desenhado cada vão deste alçado da Casa de Vila Viçosa que pode ser visto à luz das lições aprendidas com Carlo Scarpa, num trabalho quase de artesão que encontra em cada um dos vãos mecanismos únicos de resolução. O detalhe do gradeamento, que protege alguns vãos que se encontram em relação quase direta com o exterior, é desenhado eximamente para cada caso, bem como as cantarias, que lhes imprime o valor do trabalho pela mão de obra de mestres locais, uma das exigências tidas pelo cliente.

Passando à análise do muro noroeste, este apresenta-se à rua como um plano liso que encerra a casa, o mais neutro de todos. Isto porque, o edifício que se encontra no plano posterior, transforma-se aqui numa apoteose de formas, alturas, recuos, avanços, materiais e percursos [VER FIG.76]. Esse ruído pede que o muro desempenhe um papel silencioso, apenas um plano branco e grosso que limite o exterior. Do lado esquerdo, mantém a cércea que vem do anterior, nordeste, que protege o terraço que se encontra dentro [VER FIG.77]. Num segundo momento, a altura do muro diminui até quase atingir a cota do piso inferior. O portão de

¹⁴⁸ LOS, Sergio, *Carlo Scarpa: guida all'architettura*, Arsenale editrice, Verona, 2005, p. 30.

FIGURA 79

Palácio Abatellis, Carlo Scarpa, Palermo, 1953-1954, vão exterior a 45° em relação ao plano horizontal, como elemento moderno de exceção na composição clássica.



FIGURA 80

Pavilhão da Venezuela, Carlo Scarpa, Veneza, 1954-1956, o vão a 45° em relação ao plano horizontal que rompe o muro acompanhado do chanfro do mesmo no canto.



FIGURA 81

Olivais Norte, atelier Nuno Teotónio Pereira, Lisboa, 1957-1961, pormenor de vão de iluminação da caixa de escadas do edifício ser a 45° relativamente aos principais eixos de composição do alçado, como em Vila Viçosa.



entrada e o de garagem apresentam um desenho menos cuidado que o superior, criando uma hierarquia de formas consoante o tipo de ocupação de espaço que se encontra dentro. Também a nível de materialidade, com o sentido de uniformidade que se quis dar aos muros, mantém-se a mesma aparência que o empregue no restante edifício, enaltecendo também essa não distinção, muitas vezes, entre o muro e o edifício, tornando-o num só.

Em relação às aberturas, encontram-se vários tipos neste alçado, destacando-se uma que se encontra no torreão e apresenta uma forma de quadrado rodado a 45° sobre o plano horizontal [VER FIG.78]. Esta forma assemelha-se muito a soluções desenvolvidas por Carlo Scarpa em várias obras, principalmente no período em estudo [VER FIG.79 E 80]. No desenho de aberturas, poderá ser interpretada como a transposição da rotação da malha em planta, para alçado, que se abordava no subcapítulo 2.1., *Integração urbana e desenvolvimento espacial*. É uma forma também de particularizar um vão em concreto, um momento que se quer de exceção, e é através da rotação que se introduz esse carácter. Sente-se aqui uma forma de rebatimento quase direta das experiências dos arquitetos, em torno de Carlo Scarpa, que constitui a exceção no leque formal de vãos deste alçado. Este tipo de vão irá aparecer posteriormente noutras obras do *atelier* Nuno Teotónio Pereira, como por exemplo nos Olivais Norte, constatando-se o carácter experimental que a Casa de Vila Viçosa teve para o contexto da arquitetura portuguesa dos anos 50 e 60 [VER FIG.81].

Durante a pesquisa efetuada em torno do espólio do *atelier* de Nuno Teotónio Pereira, nomeadamente a partir das pastas correspondentes ao projeto da Casa de Vila Viçosa, foi encontrado um esquisso que nos interessou particularmente para pensar relações de desenho entre os muros da Casa de Vila Viçosa e os muros existentes na obra de Carlo Scarpa [VER FIG.82 E 83]. Trata-se de um desenho que lembra ou representa o Pavilhão da Venezuela (1954-1956), em Veneza, e que acreditamos não ser apenas uma coincidência a sua integração nas pastas do projeto. O Pavilhão da Venezuela foi uma das obras de Carlo Scarpa que os arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas podem ter visitado aquando da viagem a Itália em 1957. O facto de estar documentado um desenho que poderá representar esta obra visitada demonstra, mais uma vez, a importância desta viagem para os autores da

FIGURA 82
Pavilhão da Venezuela, Carlo
Scarpa, Veneza, 1954-1956.

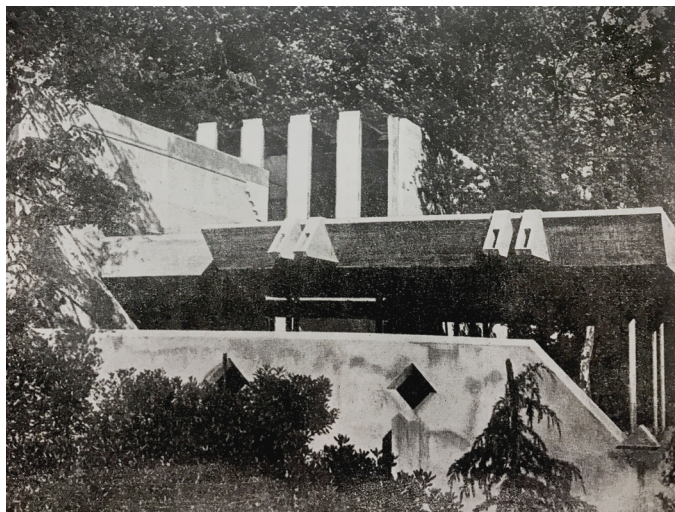
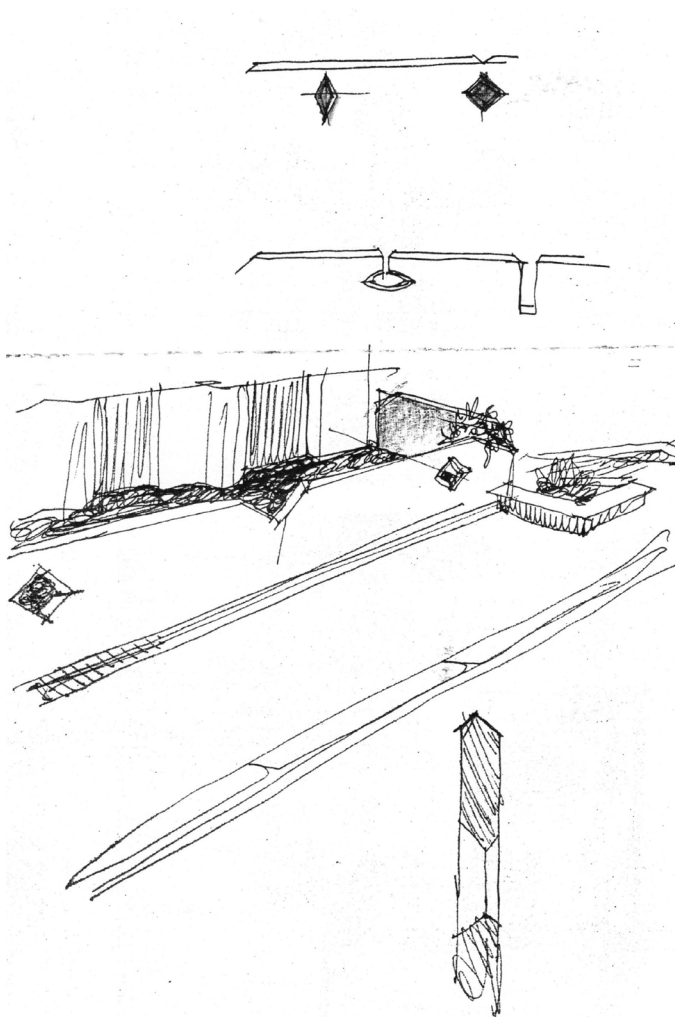


FIGURA 83
Esquiso de estudo
pertencente ao projeto da
Casa de Vila Viçosa, Arquivo
Nuno Teotónio Pereira,
PTNTP TXT 00429 DES (s/d).



casa como material de estudo ou como imagem subconsciente para o projeto. Embora não se saiba o autor do desenho, salienta-se este desenho como de elevada importância neste âmbito, podendo ser um desenho de viagem, ou um desenho de estudo posterior, já em *atelier*, que traz à memória a viagem e a obra. Vê-se que o desenho poderá até ser um estudo inicial do muro sudeste. No entanto, e comparando com a fotografia acima, que integra o conjunto de fotografias selecionadas por Nuno Portas para o artigo escrito na revista *Arquitectura* em 1957, "Carlo Scarpa, um arquitecto moderno em Veneza", as aberturas e forma do muro parecem tomar como referência esta obra, mais uma vez, através dos planos rodados a 45° em relação ao plano horizontal.

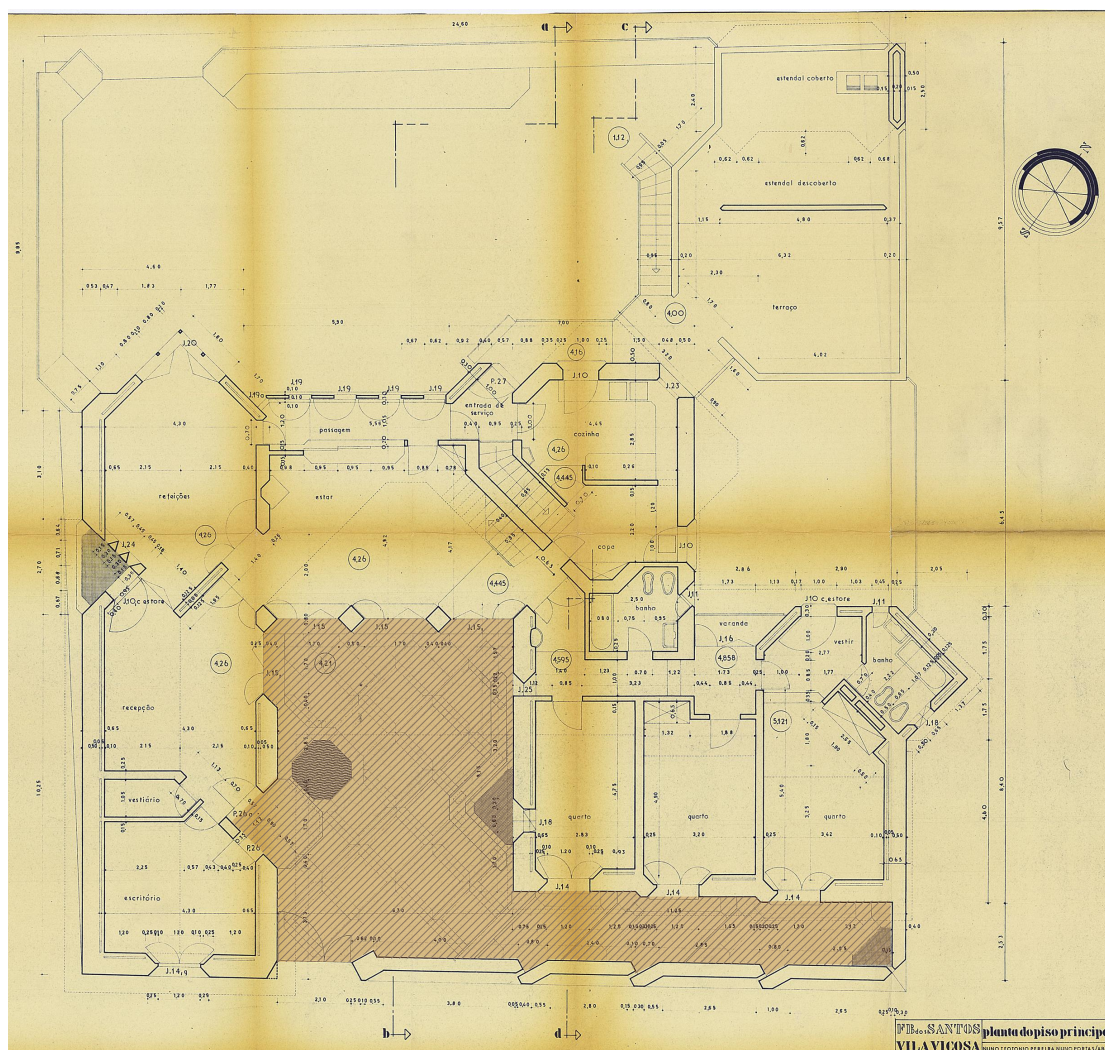


FIGURA 84

Planta do piso principal com trama de destaque para o pátio principal. Escala 1:200

3.4. ESPAÇOS EXTERIORES

3.4.1.

O PÁTIO PRINCIPAL: DO «RECEBER E ESTAR» AO CARÁTER ESCULTÓRICO E SIMBÓLICO DOS ELEMENTOS

O referido pátio é denominado como principal pelos arquitetos, por ser aquele que representa a "sala de visitas" de quem chega à casa [VER FIG.84]. O desenho erudito que constrói os seus elementos de mediação, como já abordado no subcapítulo 3.3., responde à circunstância do lugar, no que toca à grande proximidade a um dos monumentos mais emblemáticos da vila - a cerca medieval. Comparando com os outros dois pátios da casa, este, em termos de dimensões é o intermédio, e aquele que, desde as intenções iniciais, mantém a sua forma mais idêntica. Pode analisar-se, através dos desenhos de procura de forma e comparando o anteprojecto com o projecto, a existência de uma ideia já bastante clara de que este seria o pátio mais nobre e cuja forma menos variou ao longo do projecto [VER DOC.02]. A este facto associamos um maior nível de maturação deste espaço exterior que «receberá um tratamento mais representativo»¹⁴⁹ e um grande investimento dos arquitetos para que este fosse então, como referido na memória descritiva de 1960, um «prolongamento da zona de receber e estar»¹⁵⁰ dada também pelo alpendre que liga à sala de estar, núcleo da casa.

De forma retangular alongada, o pátio, desenvolve-se ortogonalmente aos limites do

¹⁴⁹ PEREIRA, Nuno Teotónio; PORTAS, Nuno, *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960.

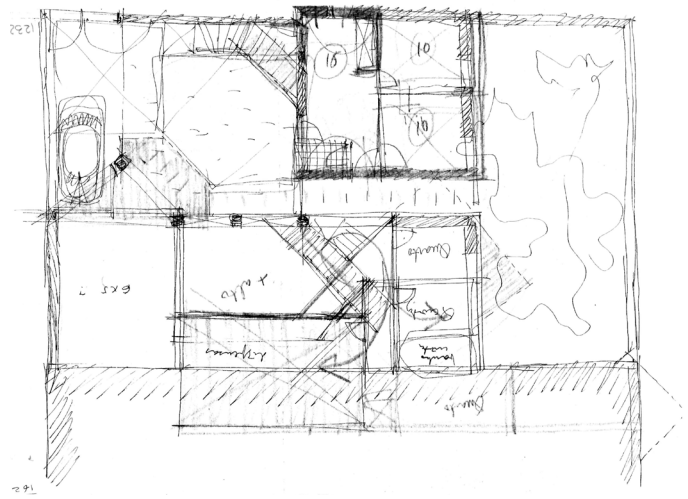
¹⁵⁰ *Ibidem*.

PROCESSO CRONOLÓGICO

AUTOR POSSÍVEL DOS DESENHOS: -
SISTEMA CONSTRUTIVO: ALVENARIA DE PEDRA REBOCADA E CAIADA COM ACABAMENTO EM MÁRMORE LOCAL

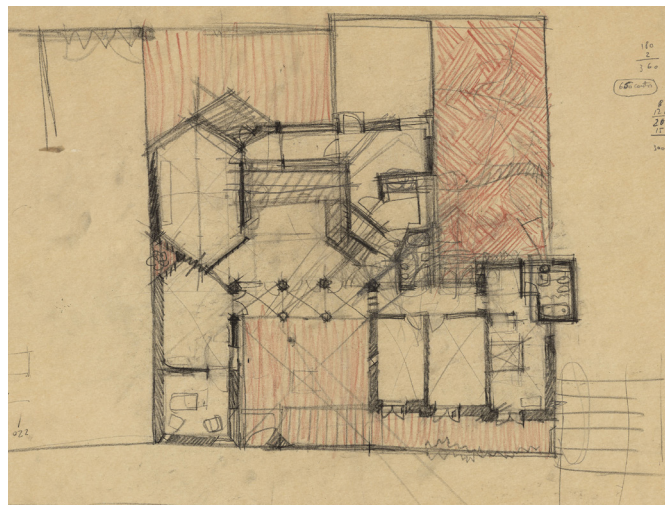
ESQUISSO DE ESTUDO 01

Estudo de formas de fase anterior ao anteprojeto referente ao piso inferior, Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 12329.



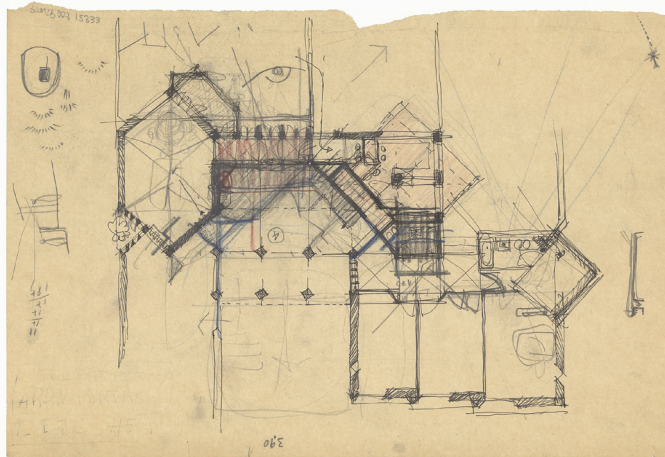
ESQUISSO DE ESTUDO 02

Estudo de formas de fase anterior ao anteprojeto referente ao piso principal, Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 12446.



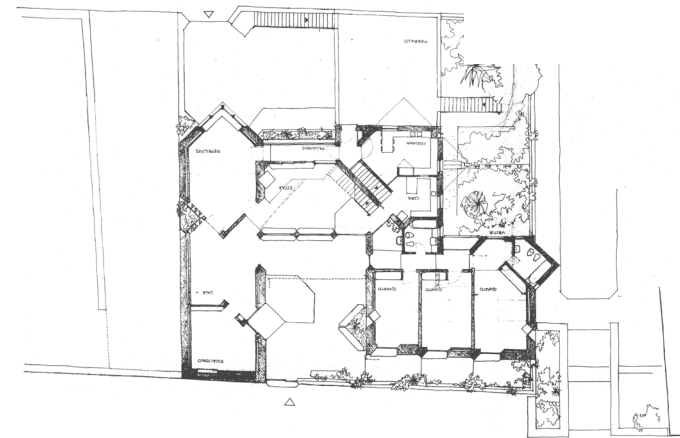
ESQUISSO DE ESTUDO 03

Esquissos de estudo da fase de anteprojeto referente ao piso principal, Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP DES 002 1233.



DESENHO 01

Desenho de anteprojeto, piso principal, Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP DES 12471.



DESENHO 02

Planta do piso principal, Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 12475.

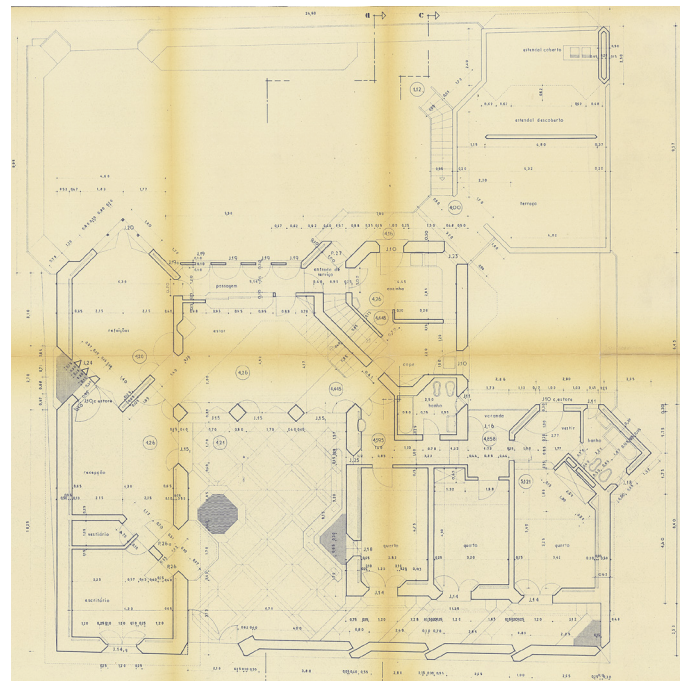




FIGURA 85
Perspetiva do pátio em direção
à entrada da habitação.



FIGURA 86
O desenho do pavimento e do
muro em relação direta com o
castelo de Vila Viçosa.

FIGURA 87
Um pátio em Vila Viçosa,
Arquitetura Popular em
Portugal, 1961.



FIGURA 88
Um pátio Andaluz.



terreno. Existe um pequeno pátio, de caráter mais intimista que resulta do afastamento do braço dos quartos em relação ao muro, que, dentro do mesmo espaço do pátio principal, se afasta criando um outro pequeno núcleo. A separação é feita por dois degraus que vão sendo utilizados para marcar a sucessão dos quartos, posicionando-se o último, o quarto de casal, a uma cota seis degraus acima do restante pátio. Os degraus são pensados a partir da malha a 45° que rege muitos elementos utilizados para potenciar novas formas e ritmos diferentes, recusando uma aproximação ao racionalismo do Movimento Moderno e procurando uma fluidez e organicidade dada, neste caso, pelas direções. Esta malha é também muito importante no desenho do pavimento do pátio que, através de um módulo de 1.5m x 1.5m, define geometricamente limites e espaçamentos nessa matriz onde se inserem os elementos que constituem o espaço exterior [VER DOC.03].

A cultura do pátio encontra-se na tradição alentejana da casa popular, como um dos principais elementos que a representam, compreendido inclusivamente no *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, posteriormente publicado como *Arquitectura Popular em Portugal*, de 1961 [VER FIG.87]. Para além deste enraizamento na tradição portuguesa, este pátio assume algumas variáveis que se assemelham ao pátio Andaluz [VER FIG.88]. O próprio arquiteto Nuno Portas afirma que a casa «*abre pátios para dentro numa tradição que é da Andaluzia, da cultura Andaluz, da cultura do pátio*»¹⁵¹. Não será só a malha do pavimento mas também os elementos que nele estão inseridos, como a pequena fonte em octógono, e o próprio alpendre que assume um pavimento diferente que marca uma diferenciação de espaço, este já dentro do conceito de «*espaço-transição*»¹⁵², que se abordará no subcapítulo seguinte.

Distributivamente, este espaço é um dos mais ricos da casa, sendo de certa forma, um reflexo do núcleo central interior que se encontra no topo norte do pátio. Assim, a polivalência de entradas criam, por um lado, uma variedade de percursos e, por outro, uma dificuldade de hierarquização de cada uma. Ainda assim consegue-se, através do desenho do pavimento, reconhecer a entrada principal, que aproveita o ângulo da malha do pavimento para a

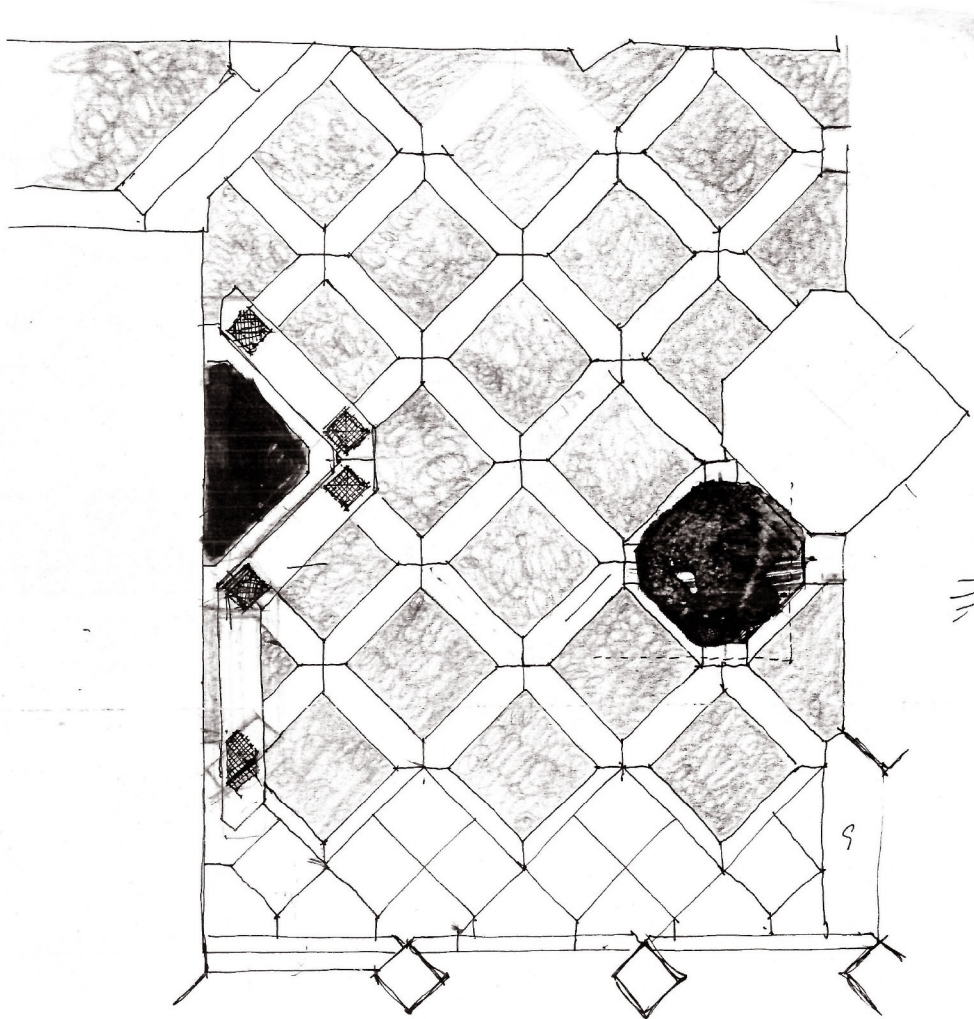
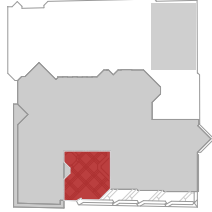
¹⁵¹ PORTAS, Nuno, *O Portugal...de Nuno Portas*, RTP1, Porto, 2007.

¹⁵² ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011.

3

ELEMENTO: PÁTIO SUDESTE

MATERIALIDADE: MÁRMORE LOCAL E SEIXO ROLADO



ESTUDO DE PAVIMENTO 01

Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 12329.



FIGURA 01

Perspetiva geral do pátio.

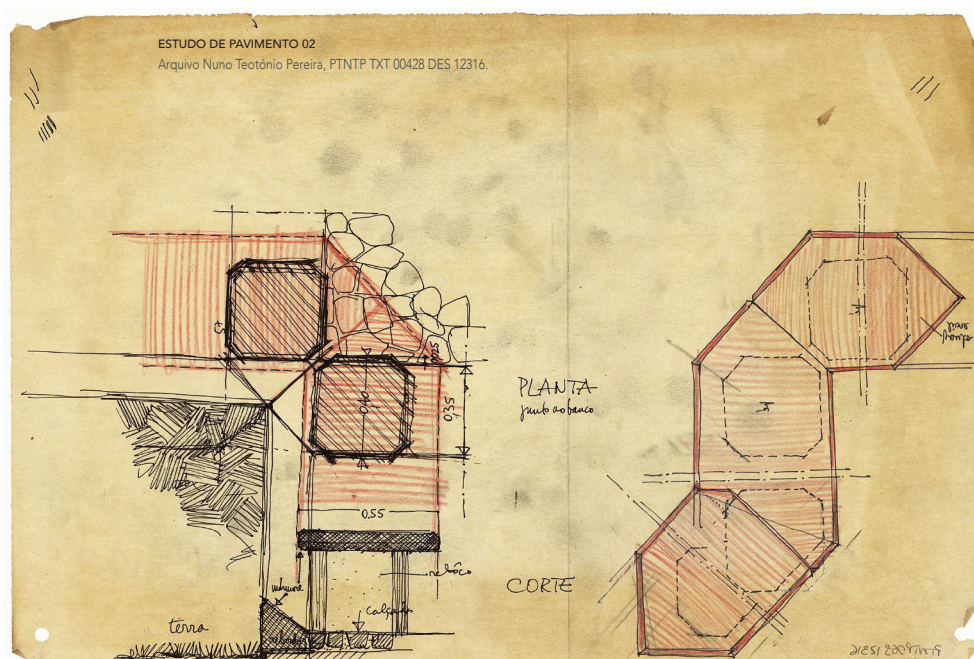
FIGURA 02

Pormenor de pavimento junto à entrada.



FIGURA 03

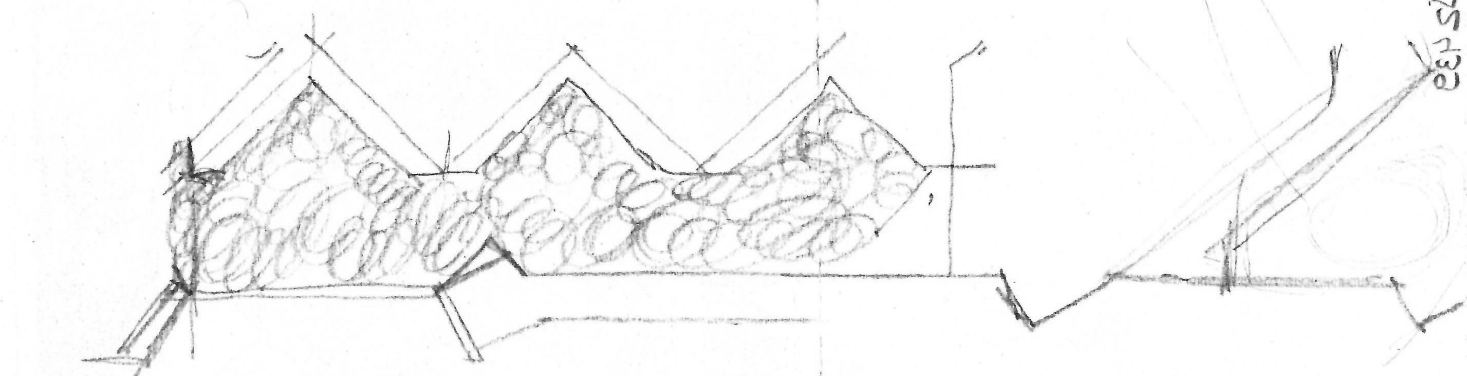
Pormenor de pavimento e relação com o banco/floreira.



ESTUDO DE PAVIMENTO 02

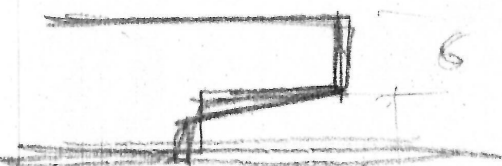
Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 12316.





EST 52 030 974 T

12439



6

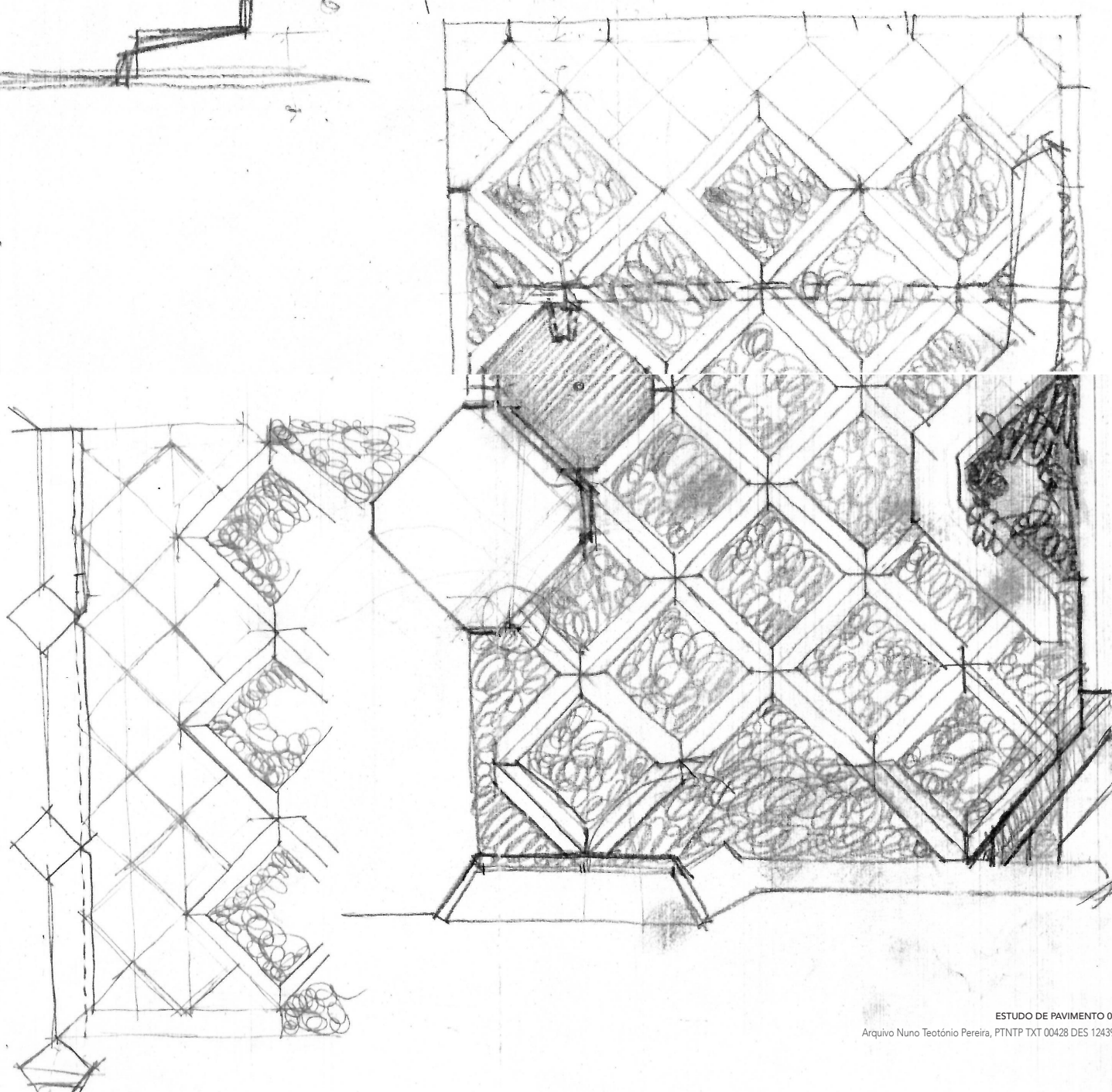


FIGURA 89

Perspetiva de uma das aberturas da porta principal utilizando um vidro com coloração que emoldura a vista para a muralha que cerca o Castelo de Vila Viçosa.



FIGURA 90

A gárgula e o contexto em que se insere atualmente no pátio sudeste.



ênfatizar. Esta entrada caracteriza-se por, através do aproveitamento do ângulo, ser possível abrir dois vãos de porta com usos distintos. Uma entrada, que seria de acesso autónomo ao escritório do proprietário, garante uma maior privacidade e distanciamento do espaço familiar de forma a receber os seus clientes. E outra que é então a entrada principal da habitação. Nesta última encontra-se uma abertura quadrangular com vidro colorido que permite que do interior da casa seja possível ver quem chega e apreciar a moldura enquadrada minuciosamente pelas ameias do castelo [VER FIG.89].

Um dos elementos de grande destaque no pátio é a gárgula [VER FIG.90]. Considera-se esta peça da possível autoria de Pedro Vieira de Almeida por notas de trabalho e listas de tarefas encontradas no arquivo do espólio do atelier Nuno Teotónio Pereira referenciarem e ligarem a sigla "PVA", que acreditamos referir-se a Pedro Vieira de Almeida. Na revista *Arquitectura* que dedica um artigo à casa, referente ao ano de construção, 1963, vem a seguinte afirmação «(...)gárgula, incrustada na viga de betão descofrado e executado em mármore sob o modelo de Pedro Vieira de Almeida»¹⁵³. Manuel Graça Dias¹⁵⁴ corrobora desta leitura, pela legenda de uma fotografia referente à gárgula descrita como da autoria de Pedro Vieira de Almeida. A fonte, por onde passa a água que vem da cobertura, possui um carácter escultórico ligado às formas arquitetónicas de Carlo Scarpa que a torna de elevado interesse. Para além deste cruzamento, pode pensar-se também com a Arquitetura Popular do Alentejo. «Porque, paralelamente com condições chocantes, com o frio e o desconforto que se adivinham, não podemos deixar de admirar nas soluções tudo o que elas têm de valor emotivo. E é de justiça homenagear quem em tão duras circunstâncias consegue casas, palheiros, poços, moinhos ou fontes, tão acertados e belos»¹⁵⁵.

As referências de Scarpa chegam, possivelmente, a Pedro Vieira de Almeida, numa altura de exploração arquitetónica nova, enquanto escreve a tese *Ensaio sobre o espaço da arquitetura*, que defende no ano de término da obra (1963). Pode pensar-se que estas

¹⁵³ "Moradia em Vila Viçosa", revista *Arquitectura*, n. 79, Lisboa, 1963, p.12.

¹⁵⁴ DIAS, Manuel Graça, "Uma casa do seu tempo. A propósito de uma edificação moderna no centro histórico", em ALÇADA, Margarida, *Revista Monumentos*, n.6, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março de 1997, p.66.

¹⁵⁵ *Arquitectura popular em Portugal*, Sindicato nacional dos arquitectos, Fundo Teresa Capucho, Lisboa, 1961, p.55 em OLIVEIRA, Inês, *A fotografia no Inquérito da Arquitectura Popular em Portugal*, tese de mestrado integrado orientado por Paulo Providência, dARQ, Coimbra, 2011, p.155.

FIGURA 91

Fundação Querini Stampalia, Carlo Scarpa, Veneza, 1961-1963, exemplo de pormenor da presença da água na obra de Carlo Scarpa numa gárgula do jardim da fundação.



FIGURA 92

Fundação Querini Stampalia, Carlo Scarpa, Veneza, 1961-1963, exemplo de pormenor da presença da água na obra de Carlo Scarpa, com incidência nos jogos de água criados pelas formas.



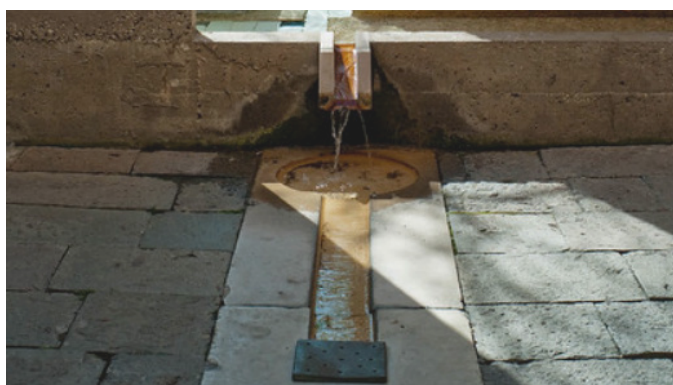
FIGURA 93

Fundação Querini Stampalia, Carlo Scarpa, Veneza, 1961-1963, contexto em que se insere uma das gárgulas.



FIGURA 94

Fundação Querini Stampalia, Carlo Scarpa, Veneza, 1961-1963, exemplo de pormenor da presença da água na obra de Carlo Scarpa.



derivaram de conversas de *atelier*, ou mesmo da sua pesquisa pessoal, que contribuíram para a forte relação entre esta peça e as formas utilizadas por Carlo Scarpa. O facto deste elemento ter uma forte relação com a água conduz a um pensamento que ainda fortalece mais este rebatimento. Isto porque, falar da arquitetura de Carlo Scarpa é também falar de água, como elemento quase intersticial das suas composições. «*Scarpa terá sempre presente a sua cidade natal. Para ele, Veneza e suas águas são um lugar de referência constante cheio de estímulos. A sua viagem criativa pelo mundo das formas ver-se-á sempre na luz das suas águas e na forma de articular os espaços. Será em Veneza onde encontra a sua maior fonte que alimenta a sua criatividade. Nela mantém-se viva o artesanato, a delicadeza dos espaços e construções e sobretudo a sua relação com a água*»¹⁵⁶. As várias fases de desenho da gárgula têm sempre em comum o gosto por um elemento que seja complexo, envolvido por vários materiais, ângulos e chanfros, que poderia até, no limite, ter sido desenhado pelas mãos de Scarpa [VER DOC. 04]. O som da água que cai da gárgula em mármore e betão, dá leveza ao espaço, uma maior riqueza espacial, garantindo a vivência diversificada de cada ambiente que se potencia.

Carlo Scarpa procura, no desenho de elementos que envolvam a água, esta mesma complexidade de formas através de um grande apuramento de desenho que conflui numa leveza e no tal carácter escultórico que é a simbiose entre as formas desenhadas pelo homem e a água. É como se o seu desenho fosse um pano de fundo para tirar proveito do elemento e tornar a composição poética, como é exemplo a intervenção de Scarpa no pátio da Fundação Querini Stampalia em Veneza [VER FIG. 91 A 94]. A questão da poética na arquitetura foi abordada por Scarpa a propósito de um discurso sobre o tema, “Pode a arquitetura ser poesia?”, na Escola de Belas Artes de Viena em 1976. Carlo Scarpa responde então à pergunta afirmando que, «*Certamente. Frank Lloyd Wright disse isso numa palestra em Londres. Mas não o é o tempo todo: a arquitetura só é às vezes poesia. Não devemos portanto pensar, «Vou produzir uma peça poética de arquitetura». A poesia nasce da coisa em si...»*»¹⁵⁷ ou seja, Scarpa diz para não pensar a poética dos espaços como um fim em si mesmo, mas como algo que poderá surgir como consequência de uma série de fatores que o arquiteto controla aliado ao ambiente em que se encontra inserido. A gárgula, para além do carácter

¹⁵⁶ MENDES, Nelson Gomes, *Acqua, Água, essência na arquitectura de Carlo Scarpa*, tese de Mestrado Integrado orientada por Paulo Providência, dARQ, Coimbra, 2009, p.83.

¹⁵⁷ SCARPA, Carlo, “L'architettura può essere poesia?”, discurso na Escola de Belas Artes de Viena, 16 de Novembro de 1976 em DAL CO Francesco, MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa: opera completa*, 10ª edição, Electa, Milão, 1984, p.283.

4

ELEMENTO: GÁRGULA

AUTOR POSSÍVEL DOS DESENHOS: PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA
MATERIALIDADE: BETÃO E MÁRMORE LOCAL

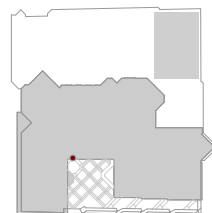


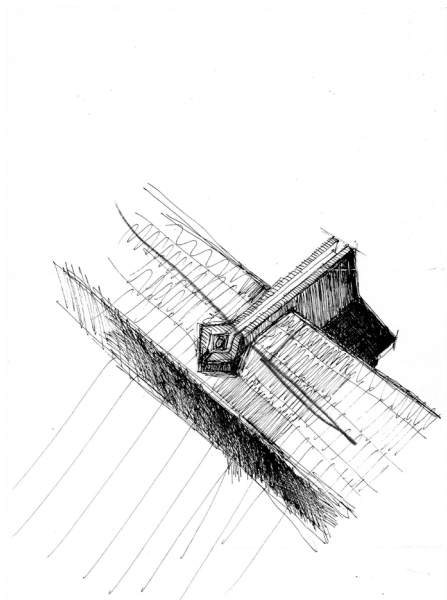
FIGURA 01
Pormenor frontal da gárgula.



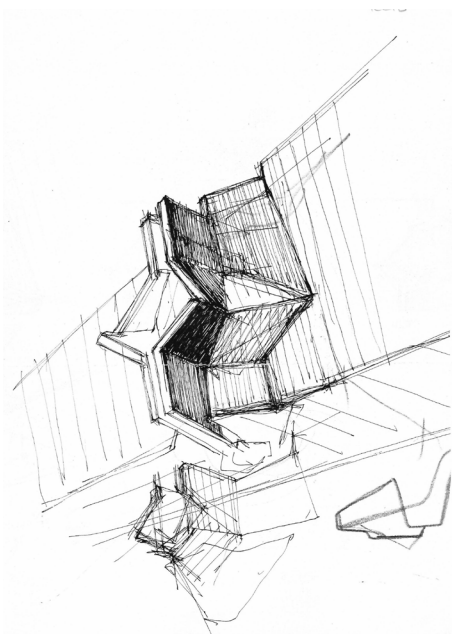
FIGURA 02
Pormenor lateral da gárgula.



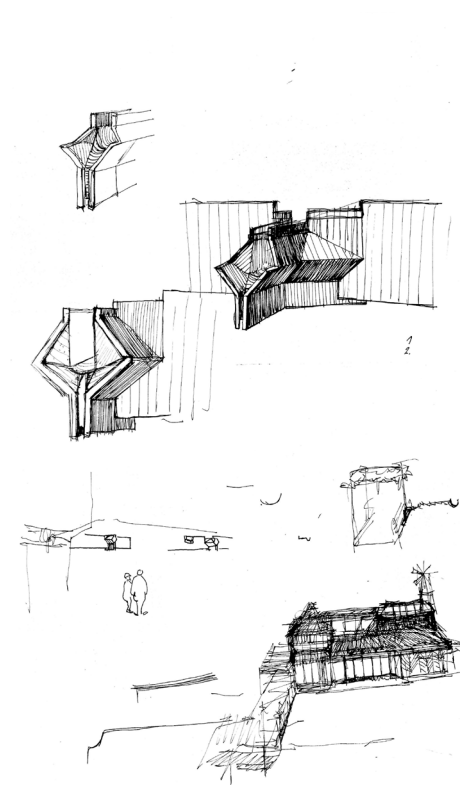
FIGURA 03
Enquadramento da gárgula no alçado sudeste da casa.



ESQUISSO DE ESTUDO DA GÁRGULA 01
Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 1011267



ESQUISSO DE ESTUDO DA GÁRGULA 02
Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 12292



ESQUISSO DE ESTUDO DA GÁRGULA 03
Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00428 DES 15580

6344 002 155 f3

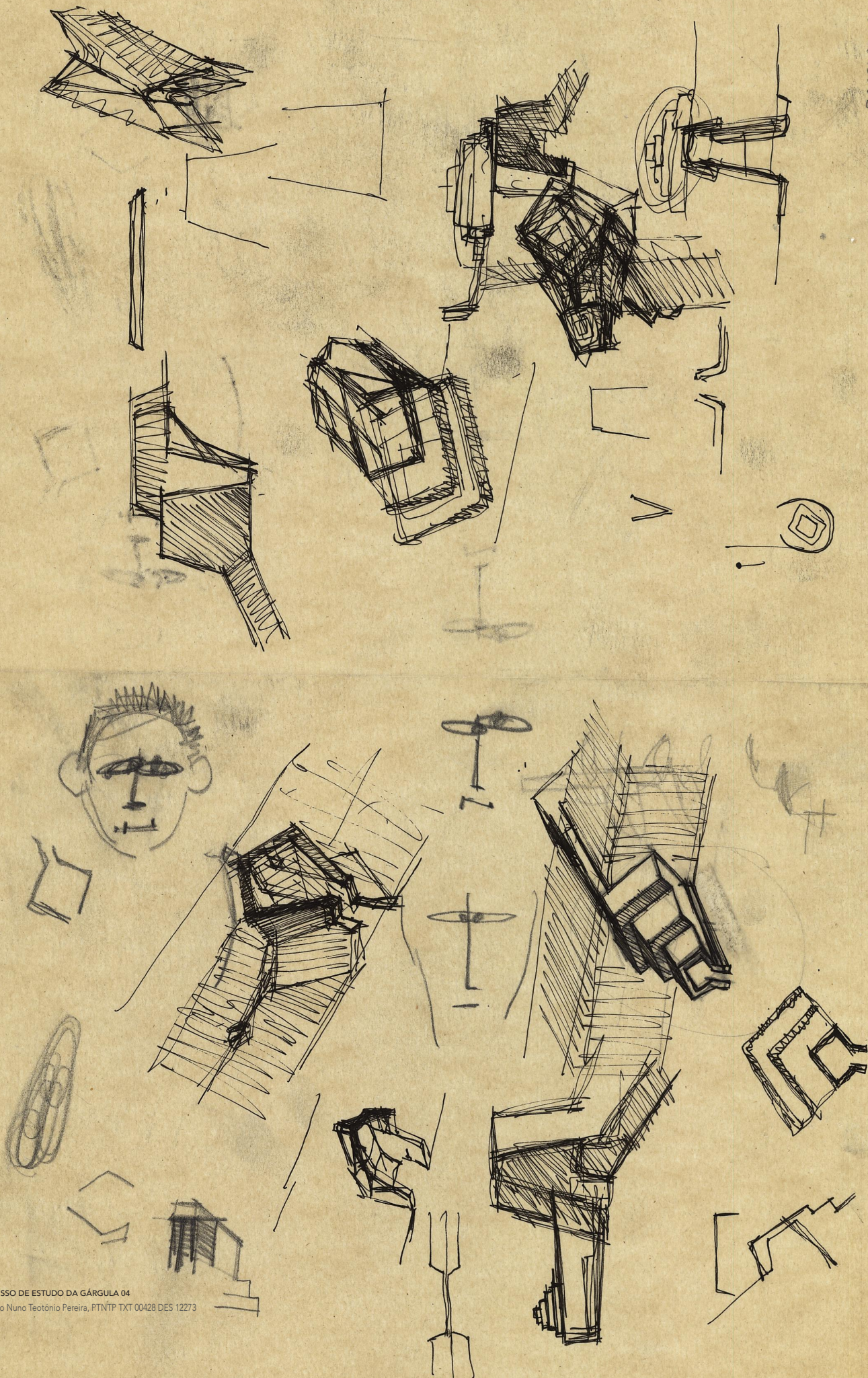


FIGURA 95
Banco e floreira com
caráter escultórico, no pátio
principal da habitação.



FIGURA 96
Espaço do alpendre,
atentando nas portadas de
madeira.



FIGURA 97
Pormenor da portada de
madeira, a partir do pátio
principal.



escultórico e poético que apresenta, pode entender-se, simultaneamente, como um elemento de separação de espaço, um filtro entre a zona de entrada do pátio que liga à rua e o alpendre que liga ao interior da sala de estar.

O banco, que se encontra do lado oposto da gárgula, é caracterizado por um desenho que joga com as formas do pavimento, procurando, através das direções que exhibe, um espaço de floreira que encosta à parede lateral cega [VER FIG.95]. O banco, como a floreira, funcionam como «*um encaixe deste lado todo que podia ter vários usos*»¹⁵⁸, conclui Nuno Portas. Acrescenta ainda o valor escultórico destes elementos que «*talvez não fossem necessários mas dava tentação de fazer*»¹⁵⁹, pela liberdade que tiveram em todo o processo da obra dada, pelos clientes.

Ao olharmos para o alçado frontal do pátio, o desenho geométrico dos vãos e das portadas de madeira assume um caráter diferente dos restantes, pelo detalhe e elegância do trabalho da madeira que acreditamos ser uma das principais e mais importantes formas de reatamento das experiências em torno de Scarpa de Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira nesta habitação [VER FIG.96]. O próprio arquiteto Nuno Portas admite que «*as portadas de madeira foram pensadas depois de uma visita a Itália*»¹⁶⁰. As portadas são compostas por uma grelha de madeira de *Kambala*¹⁶¹ fechada que filtra a luz interior impregnando o espaço de uma certa poética [VER FIG.97].

Em muitas das obras de Carlo Scarpa verifica-se o uso deste tipo de sombreamento, em portada de madeira com malha geométrica, nos mais diversos programas, desde a habitação, espaços museológicos e lojas. O fascínio por esta malha em grelha surge, em Carlo Scarpa, do seu particular gosto pelo Japão. Não só pela arquitetura japonesa, mas pelas paisagens, pela religião e pelos costumes. Os elementos utilizados na arquitetura japonesa propõem um sentido de continuidade entre eles que conduz a uma grande fluidez

¹⁵⁸ PORTAS, Nuno, observação feita aquando das gravações do filme *A cidade de Nuno Portas*, de Humberto Kzure e Teresa Prata, Vila Viçosa, 29 de Junho de 2019.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Nos documentos relativamente ao projeto desta habitação que se encontram no Arquivo de Forte de Sacavém, é possível encontrar anotações acerca da madeira utilizada nos diferentes pisos, sendo que no principal seria a madeira de *Kalamba* e no piso inferior e anexo do caseiro, a madeira de pinho.

FIGURA 98
Vila Imperial Katsura, Quioto,
1615-1662, interior.



FIGURA 99
Exemplo de tsuboniwa.



FIGURA 100
Loja Olivetti, Carlo Scarpa,
Veneza, 1957-1958, utilização
de uma malha geométrica
para as portadas de madeira.



espacial, que se reflete na forma como a luz é filtrada. A construção é feita a partir de planos simples e de formas puras que se vão sobrepondo, multiplicando e dividindo os espaços, levando a pensar até a origem da arquitetura neoplasticista¹⁶². Carlo Scarpa relacionava-se com este tipo de lógica japonesa que é um tema central na sua obra. «Quando se observa o trabalho de Carlo Scarpa, conseguimos ter a mesma sensação de atmosfera que experimentamos na requintada e organizada «machiya»¹⁶³ com seu «tsuboniwa»¹⁶⁴ de Kyoto. É verdade que os padrões geométricos nos detalhes da obra arquitetónica de Scarpa parecem corresponder, embora distantes, aos de Frank Lloyd Wright. Scarpa concluiu, no entanto, que o trabalho de Wright não era completamente oriental, uma conclusão provavelmente baseada nas suas observações da arquitetura japonesa adquirida durante suas visitas a Kyoto e outros lugares. Pode ser que ele considerasse o seu próprio trabalho mais fortemente ligado ao Oriente»¹⁶⁵. [VER FIG.98 E 99]

A Loja Olivetti, visitada pelos arquitetos ainda em fase de construção, pode ter contribuído em grande parte para esta solução, visto Scarpa ter utilizado a mesma grelha nas janelas do piso superior da loja, ainda que inseridas numa forma diversa [VER FIG.100]. Para além de um sentido crítico em torno da metodologia de trabalho de Carlo Scarpa, Nuno Portas afirma que estas portadas foram de facto importadas dos modelos que visitaram nas obras do mestre, como mais à frente o denomina.¹⁶⁶

No campo da habitação, o projeto da Casa Bortolotto (1950 e 1952), feito por Carlo Scarpa em colaboração com Angelo Masieri, contempla vários temas que se encontram na Casa de Vila Viçosa [VER FIG.101]. Anteriormente foi explorada a temática do muro e o desenho deste elemento de forma a proteger a privacidade da casa, mas não descurando da ideia de tradição e organicidade. A propósito deste pátio podemos verificar que a configuração espacial é muito idêntica à de Vila Viçosa, bem como o que respeita às aberturas dos vãos e à relação com os elementos naturais. A floreira da Casa Bortolotto, localizada no mesmo lado que

¹⁶² PIERCONTI, Mauro, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milão, 2007, p. 37.

¹⁶³ Machiya é o nome que se dá a uma casa tradicional japonesa.

¹⁶⁴ Tsuboniwa é um pequeno jardim que está associado à machiya.

¹⁶⁵ DAL CO Francesco, MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa: opera completa*, 10ª edição, Electa, Milão, 198, p.220.

¹⁶⁶ PORTAS, Nuno, observação feita aquando das gravações do filme *A cidade de Nuno Portas*, de Humberto Kzure e Teresa Prata, Vila Viçosa, 29 de Junho de 2019.

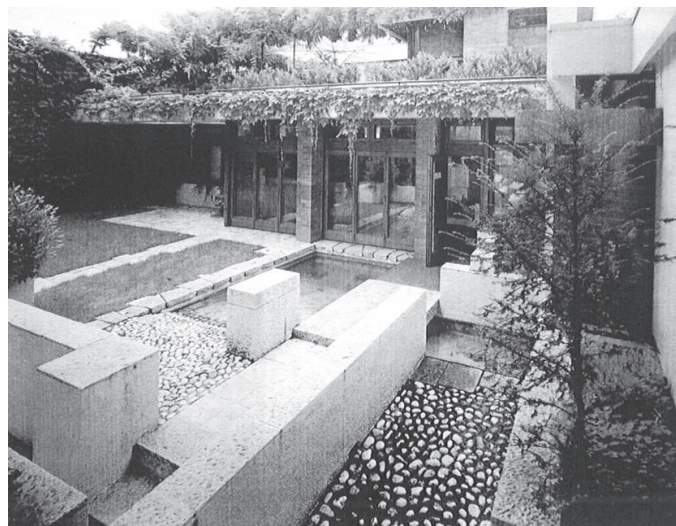
FIGURA 101

Casa Bortolotto, Carlo
Scarpa (e Angelo Masieri),
Udine, 1950-1952.



FIGURA 102

Casa Giacomuzzi, Carlo
Scarpa (e Angelo Masieri),
Udine, 1950, o jogo de
plataformas do pátio.



na Casa de Vila Viçosa, é acompanhada de um pequeno vão em forma de quadrado, a 45° relativamente aos principais eixos de composição do plano a que pertence, reforçando a relação entre os dois pátios. Também as portadas de madeira são utilizadas nesta solução criando uma relação interior exterior forte, mas, simultaneamente, filtrada consoante a necessidade. O elemento água encontra-se também presente neste ambiente, não em forma de gárgula e pequena fonte, mas por um espelho de água que ocupa parte do espaço do pátio. A utilização do mármore e do tijolo no pavimento do pátio da Casa Bortolotto, emprega este sentido de tradição local, como se verifica também em Vila Viçosa pelo seixo rolado e o mármore.

Interessa ainda analisar a forma de divisão dos espaços por Carlo Scarpa, com recurso ao uso do patamar como diferenciador espacial. Este pátio, ainda referente à Casa Bortolotto, é um exemplo desse emprego de diferentes níveis que ocupam diferentes circunstâncias de utilização: o alpendre, a entrada, o espaço livre do pátio, o espelho de água. O mesmo se verifica em Vila Viçosa, nomeadamente na separação entre o grande pátio e os pequenos espaços destinados a cada quarto, que se encontram, por um lado, inseridos na unidade pátio, mas por outro, separados através desta diferenciação altimétrica. Um outro pátio desenhado por Scarpa, que integra este jogo de alturas na definição dos vários espaços dentro de uma unidade pátio, é o da Casa Giacomuzzi (1950), de uma forma bastante mais acentuada que o anterior. Os espaços aqui são divididos através de grandes volumes que podem ser bancos, floreiras ou mesmo elementos escultóricos que têm a função de propor diferentes tipos de espaço numa área pequena, criando um ambiente intimista dado também pela grande densidade de vegetação [VER FIG.102]. Encontramos ainda o elemento água, mais uma vez presente em forma de espelho, impregnando uma conexão e neutralidade entre os vários espaços que se formam pela variedade de plataformas e pavimentos utilizados.

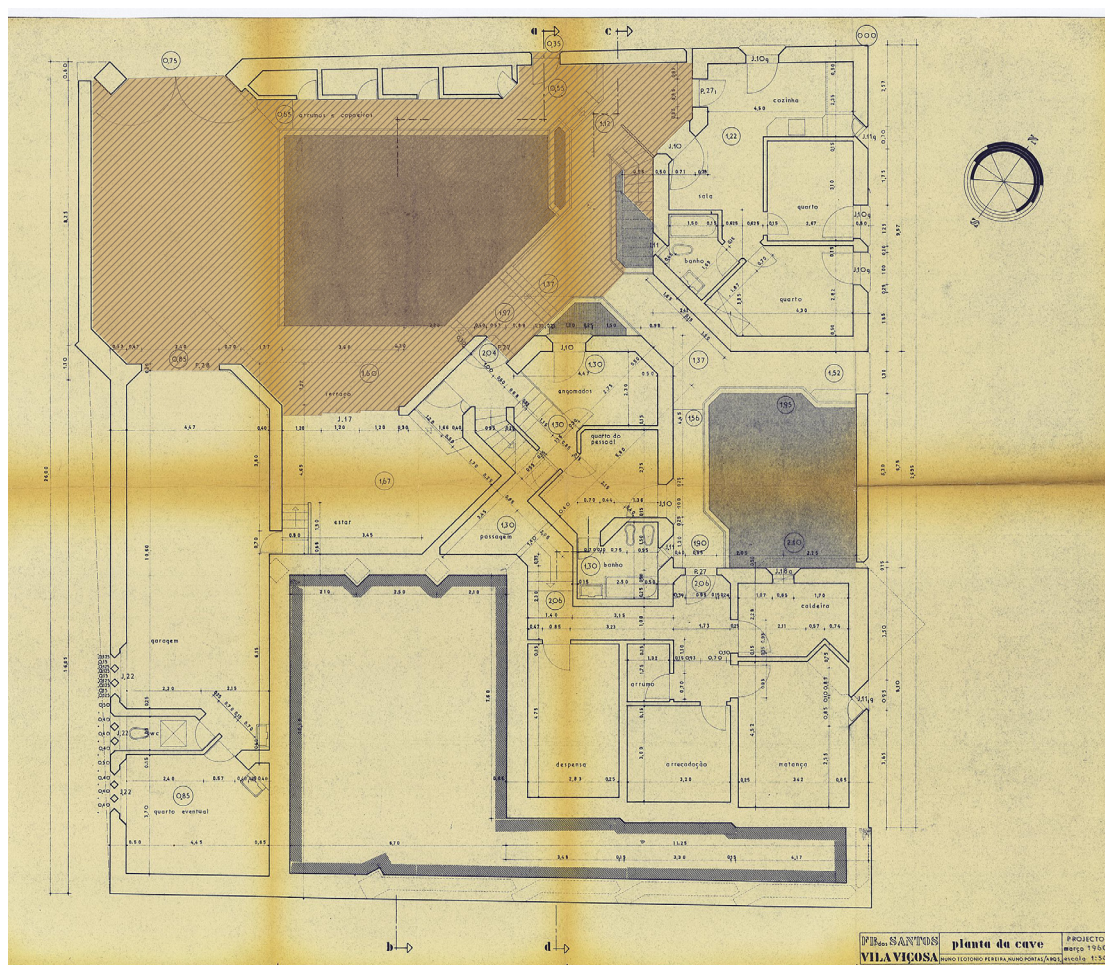


FIGURA 103
Planta do piso inferior com trama de destaque para o
pátio quintal. Escala 1:200

3.4.2.

O QUINTAL, ENTRADA DE SERVIÇO E ESPAÇO DE «ARBORIZAÇÃO E CULTIVO»

O segundo pátio é um espaço que se destina ao cultivo e plantação de árvores de fruto, como o caso do limoeiro por exemplo, ao contrário do anterior que se distingue pelo seu carácter mais nobre de receção. É, por si, uma zona de serviço. Mas, o facto de ter um propósito, à partida, menos nobre do que o anterior, não implica que certas soluções encontradas não sejam de uma capacidade que alia a criatividade à tradição, de forma inovadora. A temática chave deste pátio, que poderemos chamar de quintal, como denominado na memória descritiva do projeto, é a materialidade no percurso e será lido sob uma visão que transporta as experiências de Carlo Scarpa e as experiências em torno do modo de habitar em Vila Viçosa e no Alto Alentejo, potenciadas pela proximidade ao *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*. A forma de distribuição dos espaços e a criação de vários percursos, ainda que de serviço, constrói ambientes distintos. Aliado ao percurso, tem-se a materialidade que também acompanha os diferentes momentos, pela aplicação de diferentes soluções. Os materiais são caracterizadores de espaço e potenciam a formação de diferentes ambientes e é esta exploração que os arquitetos assumem neste espaço.

Formalmente o quintal é uma área bastante irregular que se adapta às necessidades de cada espaço que distribui. A zona arborizada e de cultivo foca-se essencialmente num

FIGURA 104
Vista parcial do quintal, a partir de uma cota mais elevada, do terraço, mirante alpendrado.



FIGURA 105
Desenho de anteprojeto do piso inferior da Casa de Vila Viçosa, destacando a forma inicial do quintal em relação ao terceiro pátio, destacado à esquerda.



FIGURA 106
Elemento de separação entre um pequeno espaço exterior do anexo do caseiro e as escadas exteriores do quintal que levam ao piso superior da habitação. O padrão em tijolo lembra elementos utilizados na arquitetura popular alentejana.



FIGURA 107
Perspetiva a partir da entrada para o quintal da zona de passagem para a garagem, "latada", com o murete caído e de acabamento em tijolo.

retângulo central que é chanfrado numa das arestas a 45°, que liga ao piso inferior da casa, numa cota ligeiramente acima do quintal. As duas entradas, sendo uma de garagem, são separadas pelas dependências de arrumos que dão apoio à zona de cultivo. No lado oposto ao do lugar de garagem exterior, situa-se o anexo do caseiro, com uma relação quase direta com o espaço do quintal, ainda que separado por dois degraus que assumem um patamar e um painel em tijolo desfasado que cria um padrão e constitui um filtro de entrada para a pequena habitação que se assemelha ao casario popular alentejano. O volume do anexo, localizado no topo do lote, como gaveto entre as ruas António Joaquim Barros e Luísa Soeiro Cravo, divide este espaço exterior daquele que será abordado posteriormente. A leitura dos desenhos de processo faz crer que este volume foi aquele que mais alterações colocou no que toca à sua posição no espaço. Numa fase inicial de anteprojecto vê-se a sua colocação fazendo frente apenas com a Rua Luísa Soeiro Cravo, usufruindo o quintal de um espaço substancialmente menor do que aquele que encontramos atualmente. A aproximação de medidas entre este quintal e o seguinte pode ter gerado questões sobre a própria intimidade e hierarquia de cada um¹⁶⁷, tornando-os muito parecidos em termos de medidas, para os espaços a que se dedicam [VER FIG.105]. O referido pátio é aquele que mais relação exerce com um dos principais alçados da casa. Com níveis de distribuição e ocupação muito superiores, esta questão da hierarquia entre pátios é resolvida pelo encosto do volume do anexo aos dois muros noroeste e nordeste. Cria-se assim, um grande pátio, e um de dimensões mais reduzidas, ligados entre si através do núcleo de distribuições principal deste espaço. Ao entrar na casa pelo portão da Rua Luísa Soeiro Cravo, deparamo-nos com uma variedade de percursos pelos quais se pode aceder às várias dependências e recantos da casa. Do lado poente, um percurso estreito liga ao espaço da garagem, passando por um “latada”¹⁶⁸ criada pelas estruturas de ferro azul que liga o espaço de cultivo aos arrumos [VER FIG.107]. A marcação entre a zona de cultivo e as restantes passagens é feita por um murete baixo, de contenção de

¹⁶⁷ Segundo um documento pertencente ao arquivo da obra, na pasta PTNTP-TXT00428 com data de 10 de Novembro de 1959, leem-se alguns comentários a intimidade do pátio. Pelo acompanhamento dos desenhos de processo, faz-nos pensar que se poderia tratar do terceiro pátio.

¹⁶⁸ Elemento utilizado na arquitetura popular alentejana, «A casa isola-se da rua. Pode galgá-la e viver sobre ela, mas mantém-se sempre fechada – toda a actividade se passa no interior, no quintal, abrigado por trepadeiras ou latadas» em *Arquitectura popular em Portugal*, Sindicato nacional dos arquitectos, Fundo Teresa Capucho, Lisboa, 1961, p.29.

FIGURA 108

A diferenciação do pavimento na marcação de momentos de entrada. O mármore na entrada para a cozinha, no piso superior da habitação.



FIGURA 109

Jogo de materiais que criam um percurso e um ritmo nas escadas do quintal. O tijolo, o mármore e a técnica da caliação presentes como marcas da tradição alentejana numa modernização do seu uso.

FIGURA 110

Museu do Castelvecchio, Carlo Scarpa, Verona, 1956-1964, o pátio exterior e os diferentes percursos.



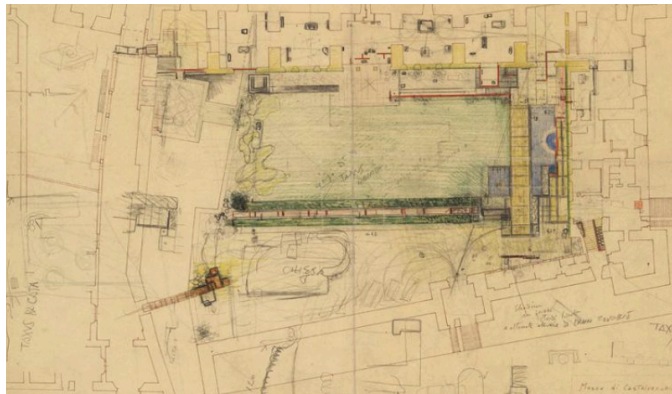
FIGURA 111

Museu do Castelvecchio, Carlo Scarpa, Verona, 1956-1964, o espaço adjacente à entrada, no pátio exterior e os diferentes ambientes e materiais.



FIGURA 112

Desenho de estudo para o Museu do Castelvecchio, Carlo Scarpa, do pátio exterior. As diferentes cores e intensidades do lápis de cor demonstram as diversas intenções de espaço e orientação dos percursos.



terras, que utiliza a técnica da caiação e é rematado no topo com tijolo.

O que se pode ler de Scarpa neste espaço prende-se com os jogos de diferenciação de materiais consoante o percurso que quer proporcionar. Sobe-se um degrau, altera-se o pavimento, volta-se a subir para outro patamar que antecede um espaço interior e o pavimento volta a mudar [VER FIG.108]. É utilizado o mármore na marcação dos degraus, nomeadamente no cobertor. O espelho é coberto com tijolo, bem como o remate do rodapé da escada [VER FIG.109]. Esta mudança constante de materiais lê-se em Scarpa como «o segredo para guiar»¹⁶⁹.

Traçando um paralelismo com os percursos exteriores criados por Carlo Scarpa na obra do Museu do Castelvecchio (1956-1964), em Verona, *«aqui, mais do que em qualquer outro lugar, entendemos como a arquitetura de Scarpa é composta de combinações. São materiais diferentes, histórias diferentes que, aproximadas mas sempre dissociadas, começam a dialogar. Eis o porquê destas fraturas: os pisos, quase tapetes, são sempre distintos da borda da parede, das paredes e estas dos tetos; os diferentes materiais que marcam os lugares podem apurar, uns, o sentido tátil, outros o visual através da percepção»*¹⁷⁰. Estas combinações que misturam o cimento e o mármore, o seixo rolado, a relva e a água, compõem o grande pátio exterior do museu [VER FIG.110]. Tal como em Vila Viçosa, existe um núcleo; uma área relvada, que no caso de Vila Viçosa podemos ver como a área de cultivo; uma grande *passerelle* [VER FIG.111] que liga as entradas das muralhas do castelo ao núcleo de distribuições, em seixo rolado, que se propõe em Vila Viçosa ser a "latada" que existe entre a entrada e o espaço de garagem, como um corredor de entrada que leva também ao espaço distributivo. No que respeita à materialidade deste corredor é aplicada uma pedra irregular e por último, os núcleos distributivos, que no caso do Museu do Castelvecchio é pavimentado em cimento com detalhes em mármore, na Casa de Vila Viçosa, são em mármore e tijolo. Trata-se de uma sucessão de espaços e acontecimentos que se hierarquizam pela diferenciação de materiais [VER FIG.112] e definem assim os percursos.

¹⁶⁹ GRIGOR, Murray, *Carlo Scarpa - a profile*, documentário histórico, Estados Unidos, 1996.

¹⁷⁰ LOS, Sergio, *Carlo Scarpa: guida all'architettura*, Arsenale editrice, Verona, 2005, p. 56.

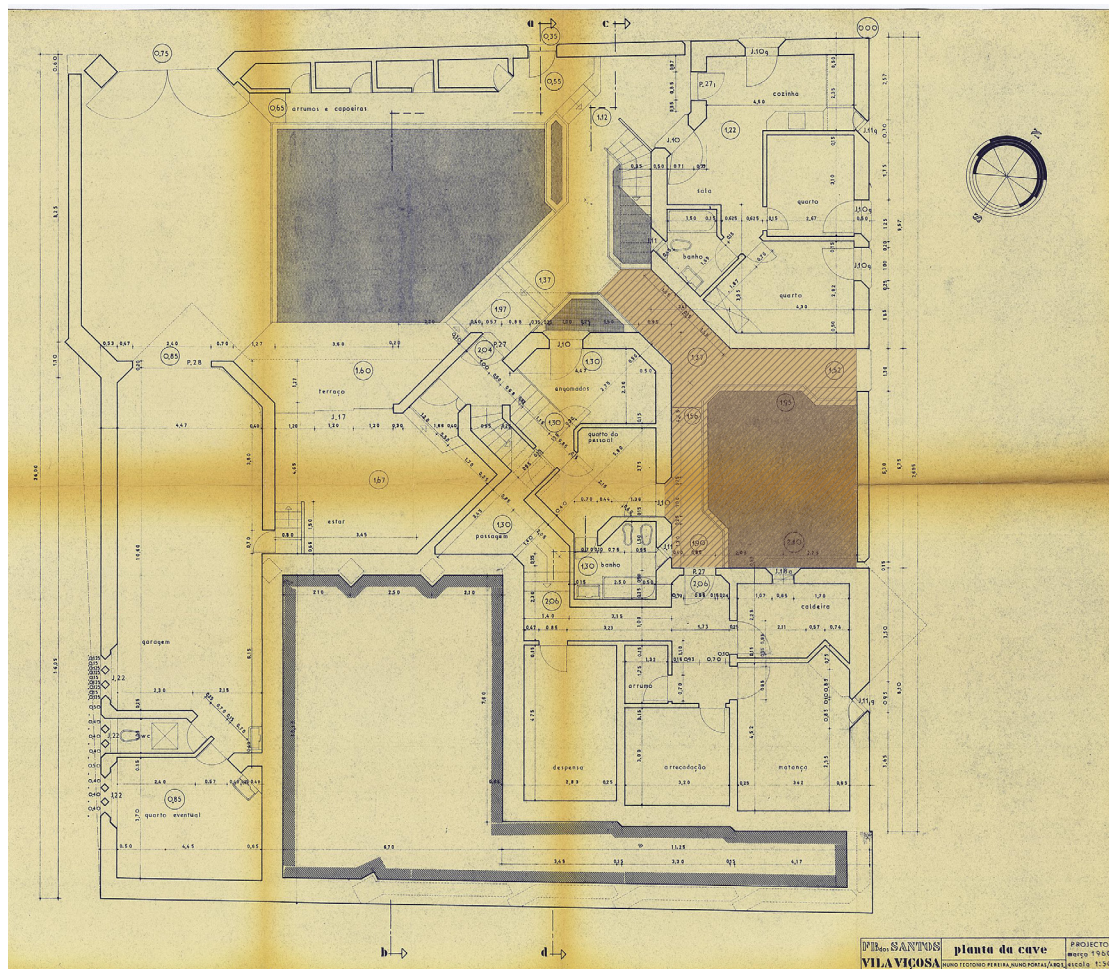


FIGURA 113
Planta do piso inferior com trama de destaque para o
pátio nascente. Escala 1:200

3.4.3.

O PÁTIO ARBORIZADO E OS JOGOS DE INTIMIDADE

Neste ponto far-se-á uma análise comparada entre o último pátio e a sua relação com a obra de Carlo Scarpa. O pátio nascente, apresenta-se no piso inferior, à cota do quintal de cultivo e destina-se, também ele, ao mesmo propósito, ainda que a uma escala e circunstâncias diferentes. Pelo muro e paredes exteriores que o envolvem, caracteriza-se por ser aquele com um maior grau de intimidade [VER FIG.113]. No pátio anterior, a zona de cultivo e arborização é centralizada num recinto fechado por um murete caiado, cujo topo é rematado com tijolo. O mesmo é feito para este, ainda que mais reduzido, ocupando grande parte do espaço do pátio, denominado também por quintal na memória descritiva, libertando apenas dois corredores de circulação e acesso às dependências inferiores da casa. As grandes árvores de fruto refrescam o espaço do pátio e protegem-no do sol [VER FIG.116]. É um espaço de grande conforto que convida à permanência por ser um dos mais recatados da casa, virado a Nascente.

A intimidade dos espaços provém de diversos fatores, mas a luz, o tamanho e a ambiência colaboram ativamente. Este parece ser o objetivo primordial do pátio, ao mesmo tempo que são abertas varandas no piso superior, evitando encerrá-lo em si mesmo,

FIGURA 114

Perspetiva de chegada ao pátio nascente, com os seus muros altos e caiados que fornecem ao espaço uma maior intimidade.



FIGURA 115

As diversas aberturas que viram para o pátio.



FIGURA 116

Vista superior para o pátio nascente, que se encontra numa cota abaixo. A presença das árvores de fruto e das várias aberturas no mesmo.

FIGURA 117

Pátio da Bienal de Veneza, Carlo Scarpa, Veneza, 1952, e o seu caráter de intimidade.



oferecendo, simultaneamente, ao interior dos espaços da casa também uma intimidade que, neste caso, parte de fora para dentro [VER FIG.115].

A leitura acerca da intimidade nos espaços exteriores em Carlo Scarpa será feita a partir do projeto para a remodelação do Pátio central da Bienal de Veneza (1952). A análise desta intervenção é motivada pela intimidade deste pátio que se assemelha, nesse sentido, ao de Vila Viçosa. «O arquitecto estuda com precisão a incidência da luz no pátio para revelar a natureza dos elementos que o compõem, que são definidos pelas paredes periféricas de tijolo à vista, pelos pilares revestidos de cimento rugoso, pelo solo de blocos de cimento, pelos planos vegetais e pelas lâminas de água localizadas estrategicamente debaixo dos vazios da cobertura»¹⁷¹. Esta composição, de passagem e permanência dos utilizadores, pode ser rebatida para Vila Viçosa, pelas paredes caiadas perifericamente, pelos elementos naturais que criam uma espécie de cobertura vegetal, aproximando-se da organicidade da pala do pátio da Bienal [VER FIG.116]. Ambos são pontuados por muretes baixos que se transformam em banco e reforçam a permanência que se quer dar ao espaço.

Embora de naturezas muito diferentes, o sentido de intimidade dos espaços é dado muito pela forma como a luz incide, em ambos, filtrada. Quer seja por elementos naturais, ou construídos, como é a pala. Ainda que não diretamente, esta procura por proporcionar uma sensação de conforto espacial, é a mesma que se encontra em Scarpa, motivado pela circunstância que habita.



FIGURA 118
Casa Guarneri, Carlo Scarpa,
Veneza, 1952, transformação
do muro de suporte em
banco.

¹⁷¹ MENDES, Nelson Gomes, *Acqua, Água, essência na arquitectura de Carlo Scarpa*, tese de mestrado integrado orientada por Paulo providência, dARQ, Coimbra, 2009, p.71.

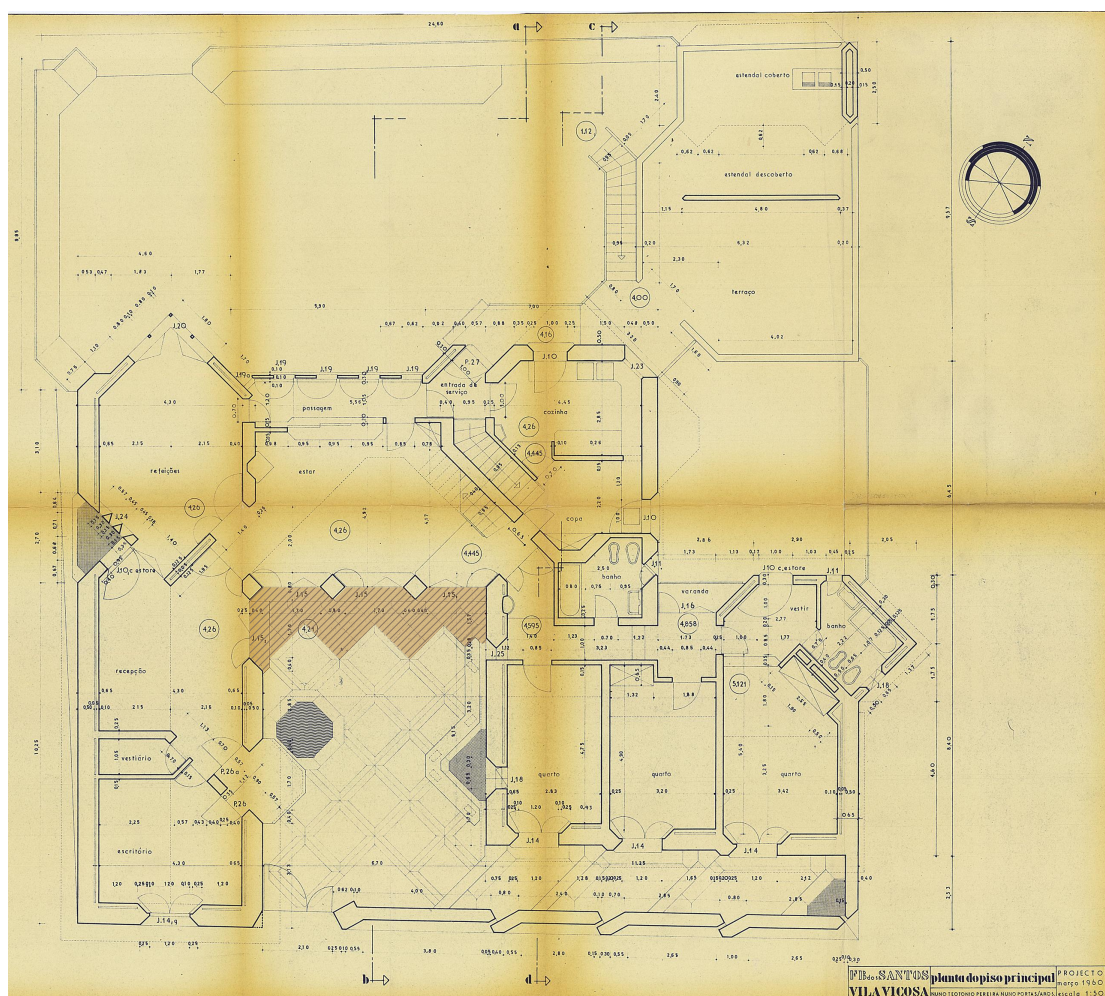


FIGURA 119
Planta do piso superior com trama de destaque para o alpendre, no pátio principal. Escala 1:200

3.5. ESPAÇO DE TRANSIÇÃO

3.5.1.

O ALPENDRE

A definição de *espaço transição* que se apresenta é baseada no *Ensaio sobre o espaço da arquitetura* de Pedro Vieira de Almeida, que estuda os diferentes tipos de espaço e características dos mesmos, cruzando, a dado momento com a experiência de Vila Viçosa. Esta tese é escrita num momento em que Pedro Vieira de Almeida colaborava no projeto de Vila Viçosa, tratando-se de um documento relevante para este estudo, também por esse motivo. «Aquilo que Pedro Vieira de Almeida diz - por isso é que a tese de 1962 é muito importante - é aí que ele faz a distinção entre os espaços internos, espaços de transição e espaços externos. Porque ele acha que uma das particularidades mediterrânicas é o espaço de transição, que a gente entende como os terraços, as palas, os alpendres, tudo isto caracteriza a nossa arquitetura»¹⁷². Segundo Pedro Vieira de Almeida, o conceito de *espaço transição* apresenta-se como um tipo de espaço que está entre o exterior e o interior. «Para

¹⁷² PORTAS Nuno em entrevista no âmbito de URBANO, Luís, *Entre dois Mundos. Arquitectura e cinema em Portugal (1959-1974)*, Volume II, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, FAUP, 2014, p.58.

FIGURA 120

Vista para o alpendre de Vila Viçosa, com destaque para as janelas e portadas em madeira.



FIGURA 121

Casa Bortolotto, Carlo Scarpa (e Angelo Masieri), Udine, 1950-1952, o alpendre.



tal baseou-se na importância atribuída por Rex Martienssen¹⁷³ ao pátio/peristilo e ao stoa gregos e da ideia de Eglo Benincasa¹⁷⁴ de que na Europa do Sul se vive habitualmente num semi-aberto, pelo que «conservar nos ambientes abertos o máximo de intimidade» constituiria um problema fundamental da arquitectura desta zona¹⁷⁵. Surge da crítica ao movimento moderno, como um fortalecimento da continuidade e fluidez espacial entre o espaço interno e externo, algo orgânico e por vezes até, indefinido. Os princípios defendidos pela arquitectura do Movimento Moderno não equacionam o *espaço transição*, por poder ser um espaço ambíguo, ao contrário daquilo que é continuidade direta que existe entre o exterior e o interior. Trata-se portanto de um espaço intermédio, físico, de mediação entre os dois últimos. É «aquele que hoje me parece arrastar mais implicações por incidir nele aquela «tensão experimental» que Giancarlo De Carlo diz ser a condição base para um renascimento da arquitectura»¹⁷⁶. Pedro Vieira de Almeida define, na casa de Vila Viçosa, o *espaço transição* como o alpendre que antecede o núcleo interior¹⁷⁷ [VER FIG.120]. A transição é feita pela continuidade de vários elementos que corroboram para que este espaço se encontre num grau diferente do restante pátio principal. A continuidade do banco interior ao longo do alçado do alpendre, que estende para fora, o pé direito deste espaço, baixo e recolhido pela cobertura do volume acima, a própria diferenciação de pavimento entre o alpendre e o espaço exterior faz crer que aquele espaço, embora pertencente ao pátio principal, tem características diferentes de um espaço exterior comum e seja por isso considerado um *espaço transição*.

Também na obra de Carlo Scarpa é explorado este conceito. Tomemos de exemplo a Casa Bortolotto mais uma vez. Um alpendre, quase encerrado, que se abre pelas portadas de madeira e pelo gradeamento lateral, à cota do espaço interior adjacente, superior à do pátio [VER FIG.121]. O pavimento é contínuo com o do espaço interior, em tijoleira. Um outro elemento

¹⁷³ Rex Martienssen (1905-1942) foi um arquiteto sul africano cuja escrita de uma tese intitulada *La idea del espacio en la arquitectura griega*, publicada em 1958 pela Nueva Vision em Buenos Aires, segundo as autoras, influenciou Pedro Vieira de Almeida na definição do conceito de *espaço transição*.

¹⁷⁴ Eglo Benincasa (1921-2006) é citado por Pedro Vieira de Almeida, a propósito do livro *L'arte di abitare nel mezzogiorno*, L'A, n.º2.

¹⁷⁵ CARDOSO, Alexandra; MAIA, Maria Helena; LEAL, Joana Cunha; *Arquitetura popular em Portugal. Valores expressivos: o espaço-transição* em Actas do 1.º Colóquio Internacional ARQUITECTURA POPULAR, Arcos de Valdevez, Município de Arcos de Valdevez, 2016, p. 537.

¹⁷⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011, p.96.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 114.

FIGURA 122

Casa Bortolotto, Carlo
Scarpa (e Angelo Masieri),
Udine, 1950-1952, o alpendre
e o pátio, vista lateral.



que dá permeabilidade ao espaço são as portadas que, tanto no topo como na base, são abertas e a malha de madeira dá ao espaço uma flexibilidade de opções, fazendo uso ou não, desse filtro. É um alpendre mais fechado que o da Casa de Vila Viçosa, mas constitui igualmente um espaço transição, que afirma com maior clareza o espaço interior que separa. *«Aparece citada no livro de Behrendt uma lúcida apreciação crítica sobre o conjunto da obra wrightiana que a seguir transcrevo «Em quase todos os pontos (da sua obra) trata com os meios mais variados de criar entre o mundo exterior e a construção corpos intermédios que formam transições e moldam harmoniosamente e de uma forma mais plena a relação entre os dois, eliminando toda a aspereza de fusão».* Suponho ser este o trecho em que o problema do espaço transição considerado com categoria crítica é mais nitidamente referido»¹⁷⁸.

Estes corpos intermédios de que fala Pedro Vieira de Almeida correspondem ao espaço transição que se traduz numa das críticas mais vincadas ao Movimento Moderno, pela representação de um corpo fluido e orgânico que se dissipa. Muitas vezes na sua indefinição, promove a diversificação de ambientes, dá uma força aos espaços do qual é intermediário, relacionando-se ativamente com os dois. É uma abordagem de teor muito mais intuitivo, própria de uma arquitetura orgânica, na qual os autores sentem uma liberdade experimental que lhes permite testar este tipo de soluções. O alpendre de Vila Viçosa poderá ter sido das primeiras, senão a primeira exploração prática desta categoria espacial pelos arquitetos do atelier Nuno Teotónio Pereira. Acrescenta-se ainda uma citação de Pedro Vieira de Almeida que acreditamos refletir, de forma muito consciente e já amadurecida, o pensamento e espírito da época, escrito dois anos após a conclusão da obra (1965). *«Se nos anos 20-30 a gravidade do empenho moral se traduz na preocupação de não permitir «qualquer porção de espaço que não seja efetivamente habitada, medida à escala de um ato humano preciso», é hoje exatamente a possibilidade e necessidade de propor espaços de indecisão que retoma um lugar de relevo, no palco da crítica e do fazer arquitetura»*¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 99.

¹⁷⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de, "O espaço perdido - Proposta para a sua revalorização crítica", Jornal de Letras e Artes, n.174 de 27/1/65 (p.10-14), n.177 de 17/2/65 (p.8-9), n.191 de 26/5/65 (p.8-10) e n.201 de 4 /8/65 (p.8-10) em *O espaço perdido e outros textos críticos*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto, 2018, p.29.

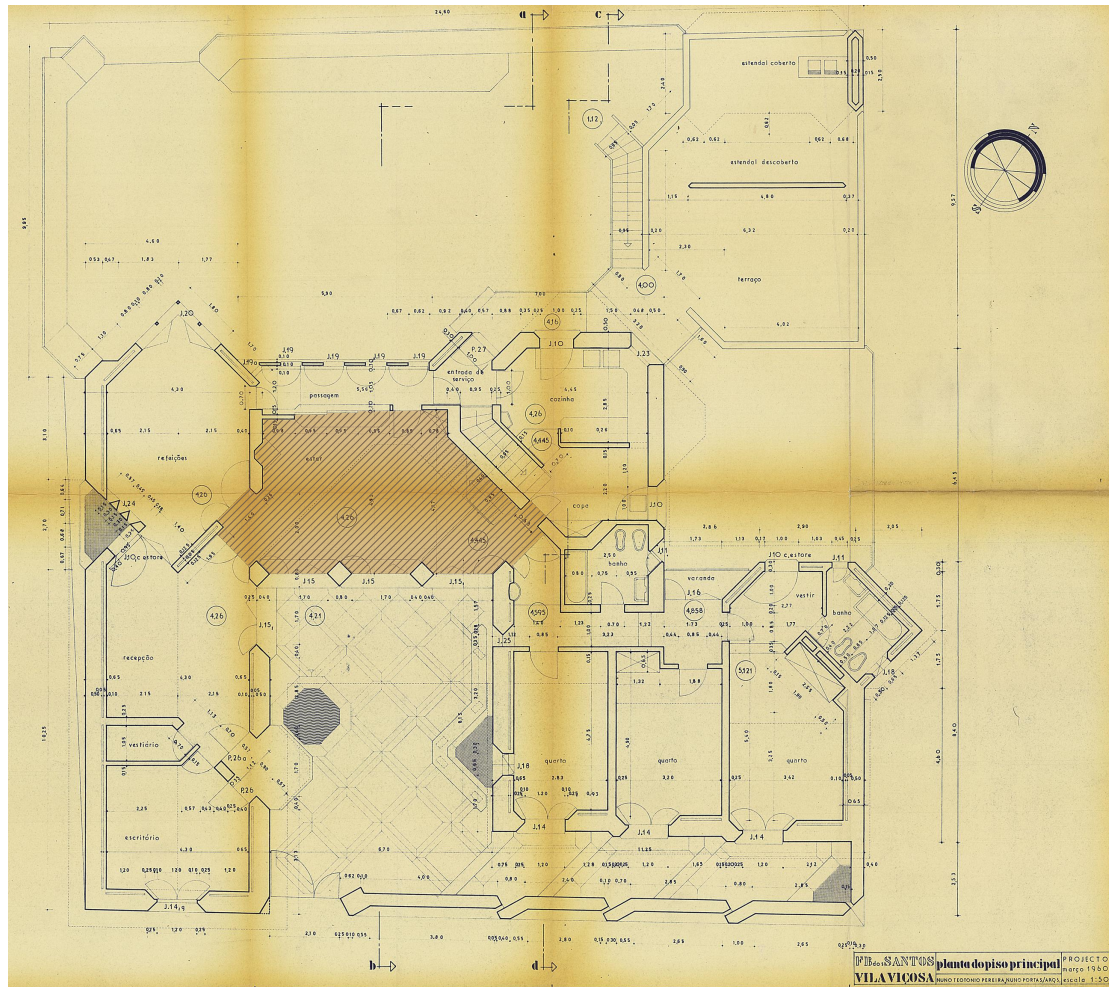


FIGURA 123
Planta do piso principal com trama de destaque para o núcleo central. Escala 1:200

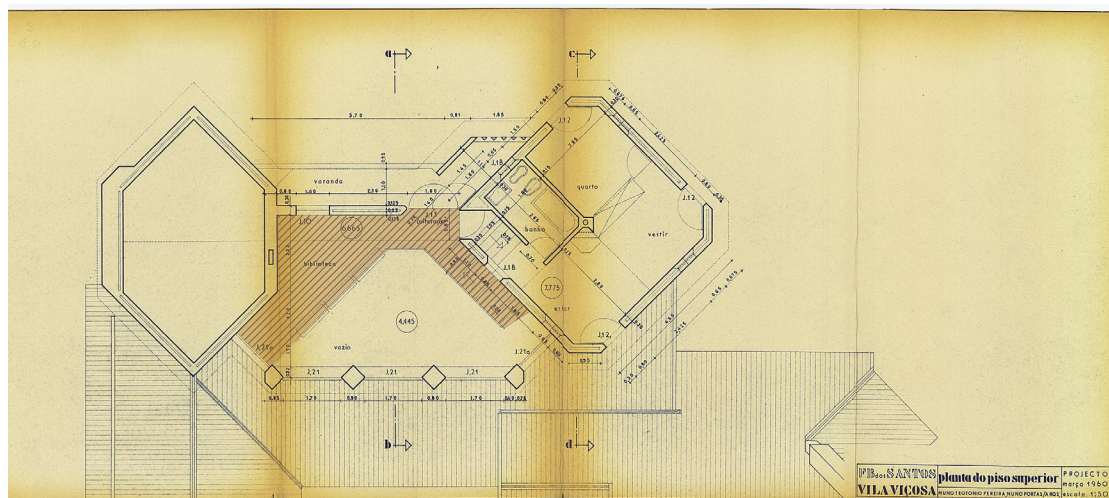


FIGURA 124
Planta do piso superior com trama de destaque para o o núcleo central - mezzanine e escada. Escala 1:200

3.6. ESPAÇOS INTERIORES

3.6.1.

A SALA DE ESTAR, A MEZZANINE E A ESCADA: A QUESTÃO DO NÚCLEO

Os espaços interiores da casa são caracterizados por uma fluidez espacial que é evocada pelas direções que se criam entre espaços, pela diversidade de percursos que cada espaço oferece, tornando a habitação complexa de ser entendida através de fotografias. Ainda assim, esperamos que a escolha fotográfica se adeque à captação do ambiente que a casa transmite, numa reflexão sobre alguns destes espaços que nos parecem ser aqueles que melhor rebatem na casa referências que possam vir de Carlo Scarpa.

O primeiro espaço, alvo desta análise, é a sala de estar. A sala funciona como um espaço nuclear na habitação, no qual se desenvolvem os restantes espaços, através de um circuito de passagens e aberturas. «A sala assume um papel central na composição, funcionando como corpo de articulação entre todos os outros»¹⁸⁰. Este espaço, de pé direito duplo, conformado pela mezzanine que, de certa forma, abriga a zona que se destina de forma mais intuitiva ao estar, abre espaço para os circuitos que se desenham [VER FIG.125 A 127]. A casa foi projetada para uma família

¹⁸⁰ FARIAS, Hugo José, *La casa: Experimento y Matriz. La casa de Ofir (1958) Fernando Távora y la casa de Vila Viçosa (1962) de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas en el proceso de revisión crítica de la arquitectura moderna en Portugal*, tese de doutoramento orientada por Yago Bone Correia e Jorge Filipe Ganhão Pinto, Universidade Politécnica de Madrid, 2011, p.165.

FIGURA 125

Fotografia de 1963.
Perspetiva da sala de estar,
a partir da galeria que se
encontra com os painéis
recolhidos e as portadas
abertas.

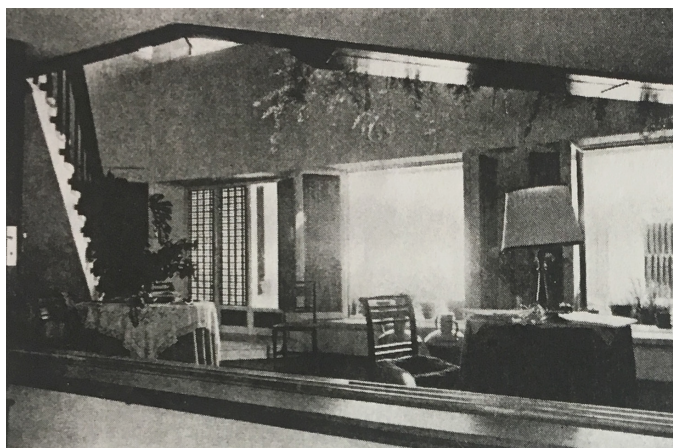


FIGURA 126

Fotografia de 1963.
Perspetiva da sala de estar
e mezzanine, a partir do
 piso principal junto à escada
principal.

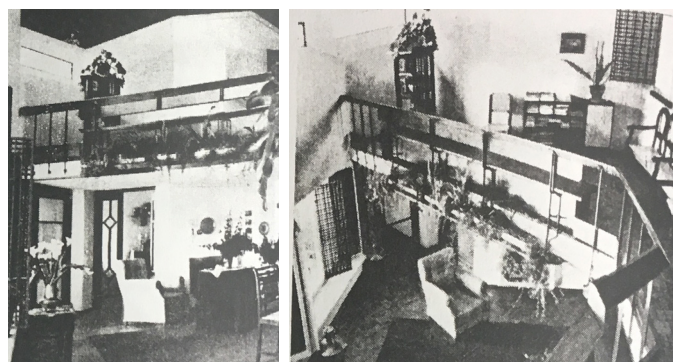


FIGURA 127

Fotografia de 1963.
Perspetiva da sala de estar e
mezzanine, a partir do topo
da escada, no piso superior.



FIGURA 128

O encaixe da escada com
a mezzanine em confronto
com o piso principal da sala
de estar.

grande e a versatilidade dos espaços demonstra essa preocupação. A orientação é maioritariamente ortogonal aos limites do terreno, no entanto, esta malha é intercetada pelo elemento de exceção, a escada, que assegura o desenvolvimento estrutural do núcleo, a 45°.

Esta rotação abre ao espaço a possibilidade de uma marcação de três novos caminhos. Uma saída para o pátio principal, uma entrada para o espaço íntimo da casa - quartos - e uma última, de dimensões mais reduzidas, para a cozinha. A parede estrutural apoia, para além da escada da sala de estar que liga à *mezzanine*, uma escada que distribui até ao piso inferior, que se encontra do outro lado. Do lado oposto ao da escada, também abertos a 45°, encontram-se as passagens para a sala de jantar e para uma outra sala de estar, de dimensões e pé direito mais reduzidos, que é pensada como um compartimento intermediário entre o núcleo de reunião familiar e o escritório do proprietário que se encontra junto a esta segunda sala.

No lado norte do núcleo existe ainda uma passagem para um espaço de galeria que comunica com a cozinha e a sala de jantar. A galeria é dividida da sala de estar por um móvel de madeira, desenhado pelo *atelier*, da altura de um balcão com painéis de madeira que deslizam pelas três calhas e transformam o espaço consoante a necessidade. Pode ser aberto para o lado da galeria que é pontuada pelo desenho das grandes janelas revestidas a mármore que iluminam o lado norte da casa, ou completamente fechados, usufruindo apenas do lado do pátio na orientação mais a sul, virado para o castelo [VER FIG. 128 E FIG. 01 EM DOC.5]. Para a inauguração da casa, que teve lugar no dia do casamento da filha do proprietário, D. Maria Emília Toscano, este móvel, com os painéis completamente recolhidos, serviu inclusivamente para o serviço de bar para o copo de água do casamento.

A possibilidade de escolha dos diversos percursos leva o utilizador a entrar num jogo que o pode levar sempre por caminhos diferentes ao mesmo espaço. «No interior (e estamos perante uma noção de conforto espacial diferente daquela a que nos encontramos habituados; o espaço núcleo não é necessariamente definido por paredes, poderá sê-lo por diversas peças de mobiliário, de pontos polarizadores, etc.), os espaços núcleos participam num ponto dinâmico único que define a sua unidade»¹⁸¹.

181 "Moradia em Vila Viçosa", revista *Arquitectura*, n. 79, Lisboa, 1963, p.6.

FIGURA 129

Propostas esquemáticas da definição de espaço núcleo, por Pedro Vieira de Almeida em *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011.

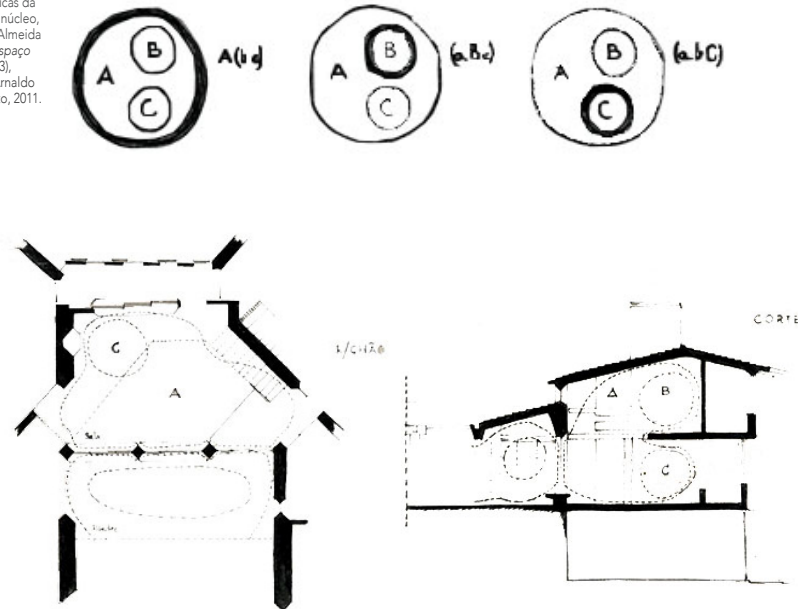


FIGURA 130

Inscrição em mármore na lareira da sala de estar, "As brisas juntas duram mais".

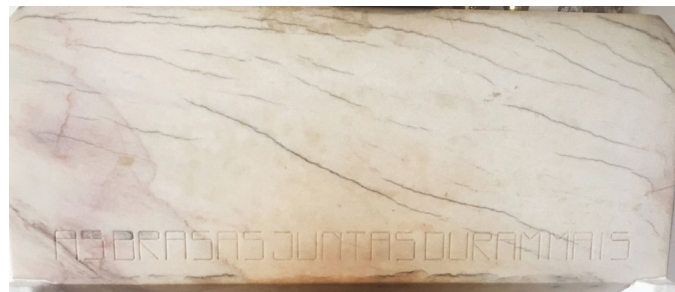


FIGURA 131

Enquadramento próximo da lareira na sala de estar.

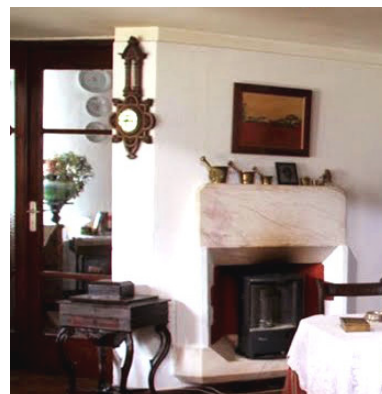


FIGURA 132

As portadas, vistas a partir do interior da sala de estar.



A variedade de percursos que se desenvolvem neste espaço pode torná-lo ambíguo, mas é também de certa forma essa ambiguidade que é explorada pelos autores, em que, embora este espaço seja nuclear em relação à habitação no seu todo, dentro do espaço não é possível a definição clara de um núcleo, como sugere Pedro Vieira de Almeida precisamente sobre este espaço [VER FIG.129]. «Na casa de VV, o problema da ambiguidade é mais nítido, assim em relação aos esquemas da planta e corte que apresento suponho que podemos ler a sala da casa de qualquer das seguintes maneiras: isto porque o núcleo C e B não são fortemente marcados. Mas sobretudo o núcleo C indefinido, faz correr o risco de um certo sentimento de desconforto»¹⁸².

Ainda que este espaço se caracterize por uma grande indefinição em termos daquilo que possa ser considerado o núcleo, poderá propor-se o espaço da lareira como orientador de uma verdadeira zona de recolhimento familiar. A lareira, símbolo de união, é, na arquitetura, um elemento de grande importância na definição e carácter dos espaços. Propõe-se Pedro Vieira de Almeida como possível autor dos desenhos deste elemento pela existência de dois documentos presentes no Arquivo de Sacavém que contêm uma lista de tarefas destinadas a Pedro Vieira de Almeida, onde consta "fogão de sala - PVA" e no outro "Desenhar fogão de sala - Pedro Vieira de Almeida". A lareira, é construída em mármore e tijolo e apresenta uma gravação esculpida no mármore que pode ler-se como um manifesto em prol da união familiar através do fogo. A inscrição, "As brasas juntas duram mais" [VER FIG.130], pode ter diversas interpretações, desde políticas, sociais e familiares. Acreditamos que a importância do conceito de família esteja acima de todas as outras circunstâncias mas que, ainda assim, seja possível um entendimento das outras leituras, dado o contexto português em que a casa foi projetada. O carácter nuclear da sala é dado pelos percursos que se criam em torno da mesma e não pela sua permanência.

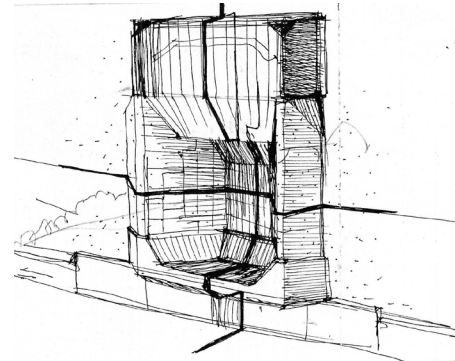
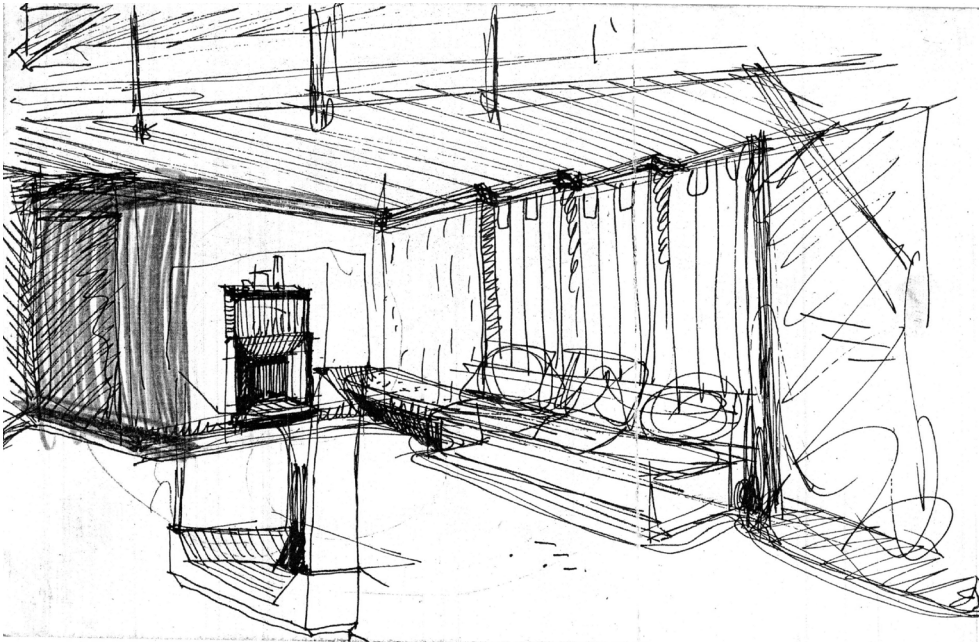
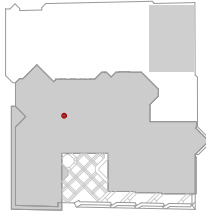
A filtragem da luz no espaço é feita através de diversas fontes, consoante a abertura ou recolhimento de certos planos. Destacam-se, agora a partir do interior, as portadas de madeira que lembram a solução utilizada por Scarpa [VER FIG.132]. No interior tem-se uma perspectiva de grande conforto para a sala de estar, dado pela malha apertada da madeira, e pelo restante tratamento dos caixilhos em madeira pintada de bege, integrada num sistema de banco interior que se desenvolve para o espaço transição, alpendre. Nuno Portas

182 ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011, p.106.

5

ELEMENTO: LAREIRA (FOGÃO DE SALA)

AUTOR POSSÍVEL DOS DESENHOS: PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA
MATERIALIDADE: MÁRMORE LOCAL



ESQUISSO DE ESTUDO 02

Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00429 DES (s.n.)

ESQUISSO DE ESTUDO 01

Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00429 DES (s.n.)

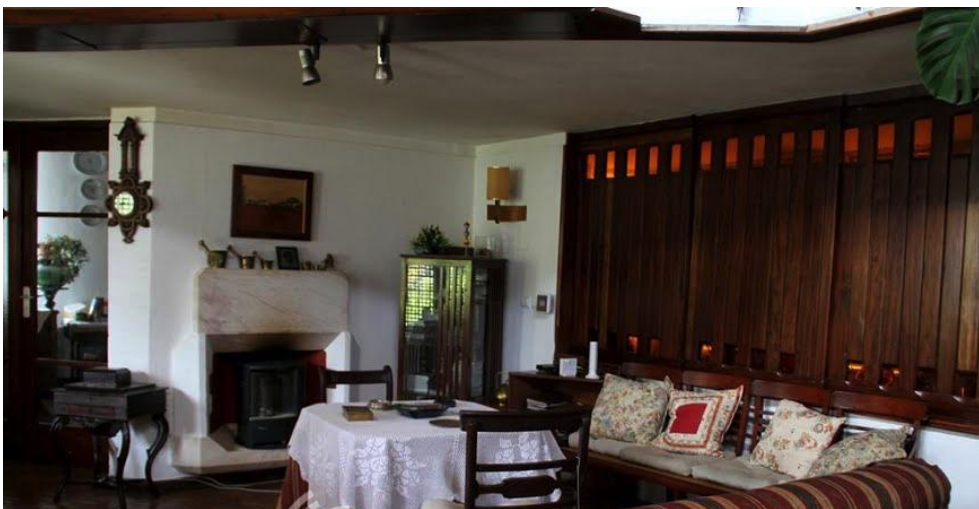
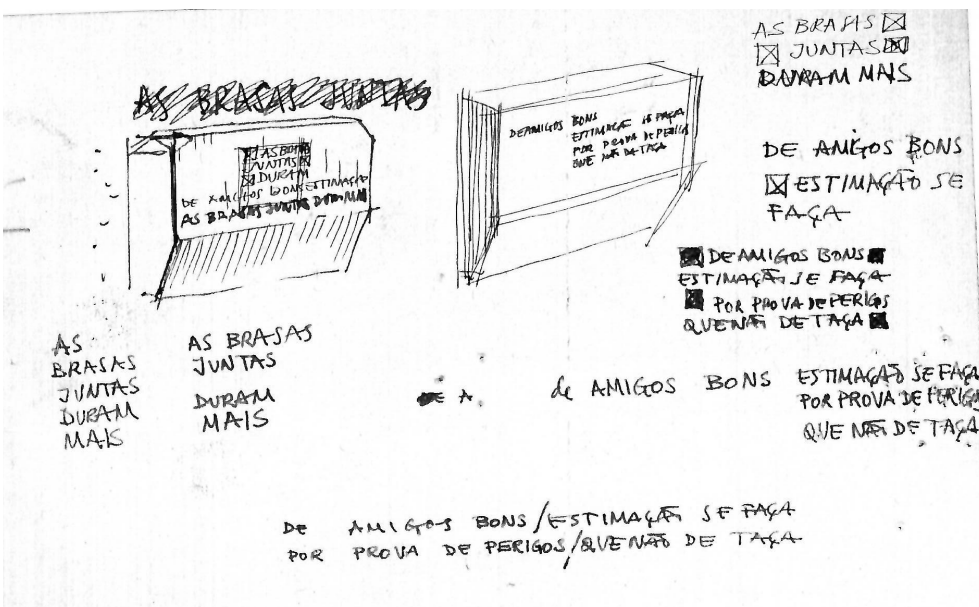


FIGURA 02

Pormenor de gravação em mármore "As brasas juntas duram mais".

FIGURA 01

Panorama da sala de estar com vista para a lareira.



ESQUISSO DE ESTUDO 03

Arquivo Nuno Teotónio Pereira, PTNTP TXT 00429 DES (s.n.)

AS BR

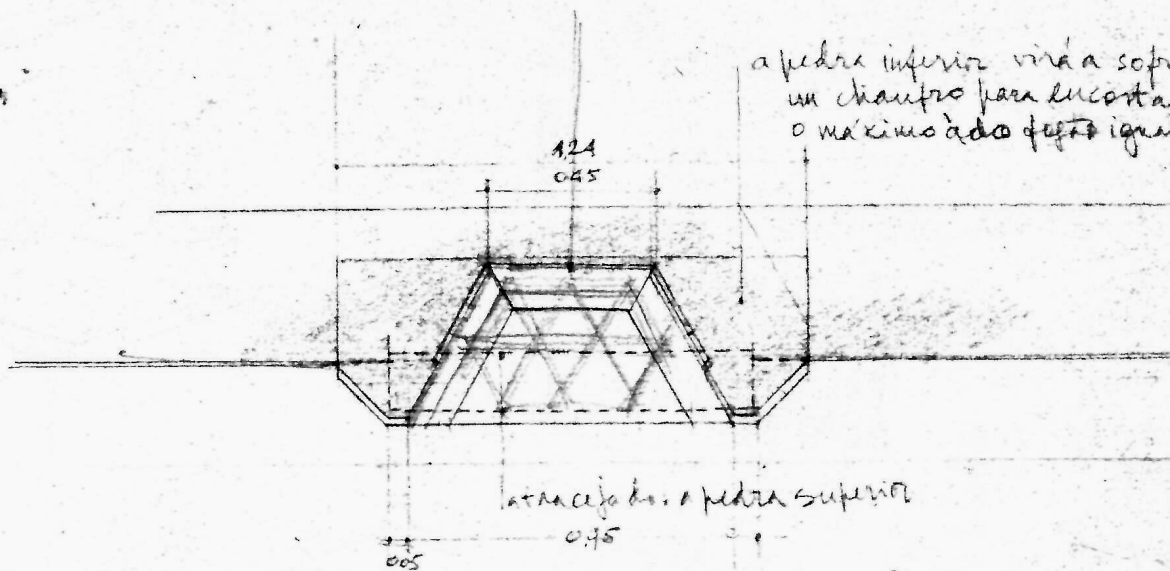
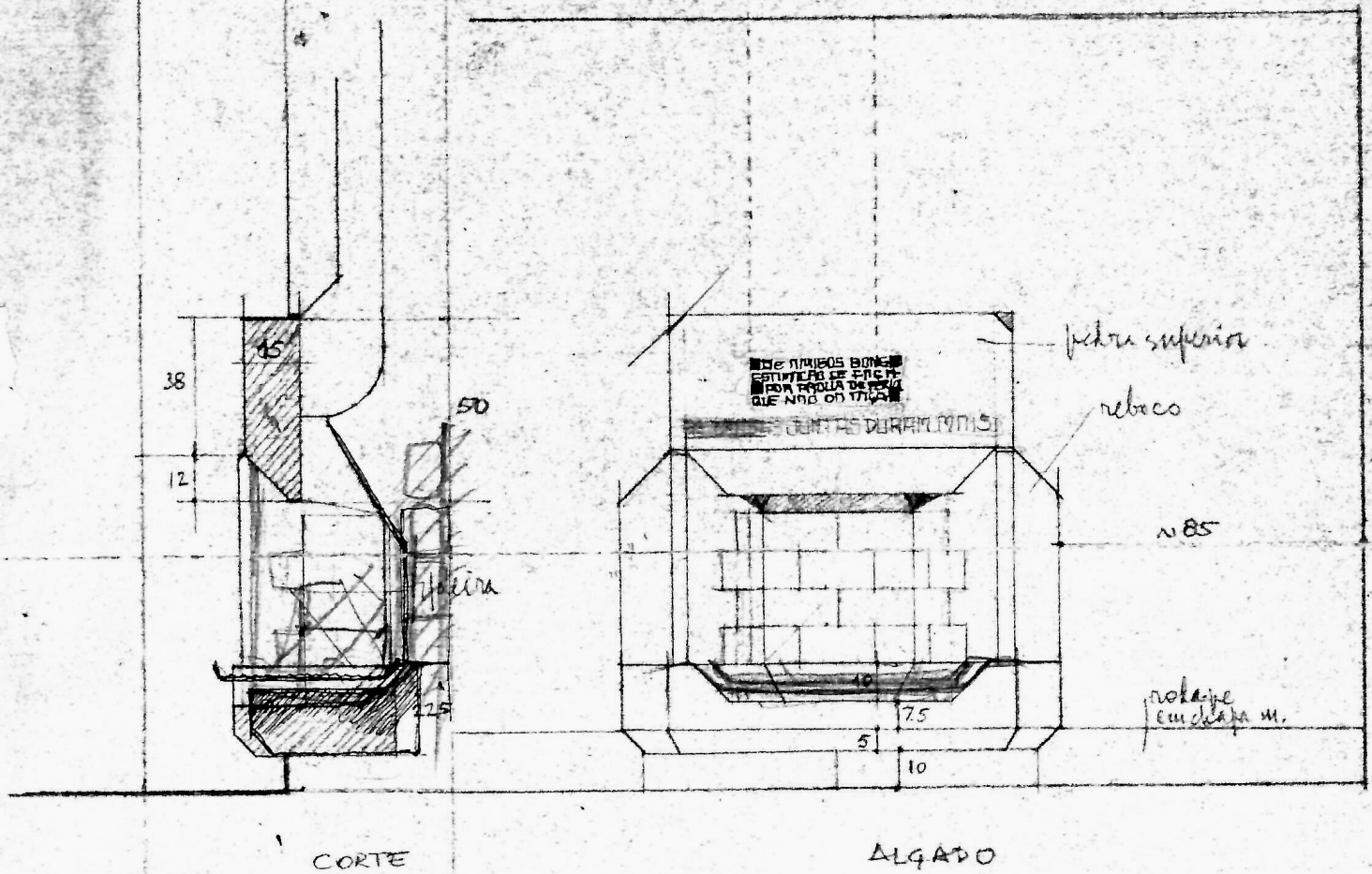


FIGURA 133
Museu Possagno, Carlo
Scarpa, Treviso, 1955-1957.



FIGURA 134
Casa Bortolotto, Carlo
Scarpa (e Angelo Masieri),
Udine, 1950-1952, perspectiva
da sala, com vista para o
alpendre.



FIGURA 135
Casa Bortolotto, Carlo
Scarpa (e Angelo Masieri),
Udine, 1950-1952, vista
para o alpendre, a partir do
interior da habitação.



reconhece a inspiração em Carlo Scarpa para o desenho do elemento, como aquele que mais diretamente se pode identificar como sendo importado do mestre veneziano. A importância que Carlo Scarpa dá à luz nos espaços é tratada com grande minúcia e as soluções apresentam-se inéditas pelo detalhe que funde a arquitetura e o trabalho artesão. O autor Carlo Bertelli escreve exatamente acerca da forma como Scarpa trabalha a questão da luz, argumentando que «a sua percepção da luz não era apenas em termos de direção e intensidade, mas também de cor. Numa outra instância, Scarpa considerou a possibilidade de modelar a luz, de tratá-la como um sólido. Isto aparece do seu termo "bloco azul" aplicado à sua invenção brilhante da janela de canto no Museu Possagno. «O canto envidraçado torna-se um bloco de azul no alto»»¹⁸³ [VER FIG.133]. Na Casa de Vila Viçosa, a utilização de vidro colorido em vários elementos concretiza, a par da filtragem e direção luminosa, esta riqueza cromática dos espaços que se lê também em Scarpa, numa paleta desde os tons alaranjados, aos verdes e vermelhos. Não só através da coloração do vidro, mas da própria localização do vão, que pode ser ligado a uma zona mais arborizada e verde, ao casario esbranquiçado, ou ao «bloco azul» que Scarpa menciona.

No que toca ao piso inferior da sala de estar, propomos uma alusão à sala da Casa Bortolotto. A utilização do pé direito também elevado, fazendo uso do mesmo para a abertura de vãos que se relacionam com as duas alturas, é um tema que é explorado na sala de estar de Vila Viçosa, através dos planos horizontais vidrados em cima que contrastam com os vãos de baixo, cujo sombreamento é mais controlado pelas portadas. No caso da Casa Bortolotto, verifica-se o oposto no que toca à filtragem da luz. Os vãos superiores apresentam uma malha presente no próprio caixilho e os inferiores mostram-se como panos de vidro lisos, cujo sombreamento é feito pelo plano posterior, que podemos entender como um espaço transição, pelas portadas que existem [VER FIG.134 E 135]. O próprio espectro cromático assemelha-se ao utilizado em Vila Viçosa pelos elementos do pavimento, caixilhos e portadas. Embora no caso da Casa Bortolotto não exista um andar superior, o pé direito da sala desce no lado oposto ao da

¹⁸³ BERTELLI, Carlo, "Luce e design", DAL CO Francesco, MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa: opera completa*, 10ª edição, Electa, Milão, 1984, p. 161.

FIGURA 136

Perspetiva geral da escada principal, a partir da mezzanine.



FIGURA 137

Pormenor do espelho e cobertor da escada em relação com o rodapé.



FIGURA 138

A escada principal com destaque para o primeiro patamar definido pelos vários vãos e espaço da sala.



FIGURA 139

Os vãos horizontais do piso superior, mezzanine, em relação com a cobertura em cortiça.



fotografia apresentada. A dinâmica espacial criada é semelhante, bem como a materialidade com a qual se cria uma harmonia idêntica.

Transportando-nos para o piso superior, a mezzanine dá um enquadramento geral do piso inferior e, através dos vãos horizontais que se abrem, é possível ter uma vista completamente enquadrada para a muralha do castelo.

Dentro deste sistema, a escada que conduz ao piso superior da *mezzanine* e do torreão-estúdio traz alguns temas de desenho nos quais se podem pensar eventuais relações com Carlo Scarpa. A escada é um dos elementos com mais importância no espaço, porque, para além de distribuidor vertical, assume um papel agregador da malha de 45° que tem uma maior presença na casa na área que a escada perimetrista de um dos lados. O elemento, de cobertor e rodapé em mármore, não é formalmente complexo [VER FIG.137]. Apresenta ainda alguns pormenores interessantes, nomeadamente no arranque. Toda a área de arranque da escada que se enquadra entre várias passagens e uma das saídas exteriores da casa, é colocada num patamar do mesmo mármore da escada e torna-a já parte integrante do espaço e não um elemento isolado [VER FIG.138]. O primeiro degrau possui um desenho diferente, fazendo a transição entre o patamar e o segundo degrau, como um de exceção. A escada da Loja Olivetti (1957-1958), em Veneza, apresenta o mesmo princípio de convite e integração no espaço [VER FIG.140]. Um primeiro patamar que convida e acolhe os restantes degraus, também em mármore, que homogenizam o desenho, ainda que com um ritmo diferente dos de Vila Viçosa. A escada solta-se dos restantes elementos que compõem o espaço através da estrutura debaixo de cada degrau, que faz com que pareçam suspensos. Simultaneamente, contribui para a unidade do espaço da loja, como elemento chave de transição entre o piso superior da mezzanine e o piso inferior. Um outro exemplo relevante acerca da utilização de princípios de semelhante integração da escada da Loja Olivetti e ainda uma maior aproximação no que toca à linguagem, são as escadas da Quinta da Balaia (1965-1967) no Algarve, obra do atelier Conceição Silva [VER FIG.141 E 142]. «É também identificável, na forte geometrização e detalhe dos pormenores (dos caixilhos, dos candeeiros, das guardas, etc.), a influência de Carlo Scarpa (1906-78), figura de referência para Tomás Taveira durante esses anos – as escadas da Balaia são nitidamente herdeiras da escadaria do arquitecto italiano na Showroom

FIGURA 140
Loja Olivetti, Carlo Scarpa,
Veneza, 1957-1958, a escada,
vista frontal.



FIGURA 141
Fotografia de época.
Quinta da Balaia, atelier
Conceição Silva (Tomás
Taveira), Algarve, 1965-1967,
escada de acesso ao hotel.



FIGURA 142
Quinta da Balaia, atelier
Conceição Silva (Tomás
Taveira), Algarve, 1965-1967,
escada de acesso à sala de
jogos do hotel.



FIGURA 143
O espaço da mezzanine
com uso de biblioteca, com
destaque para o trabalho da
guarda da escada em ferro
e madeira que se transforma
em banco de leitura.

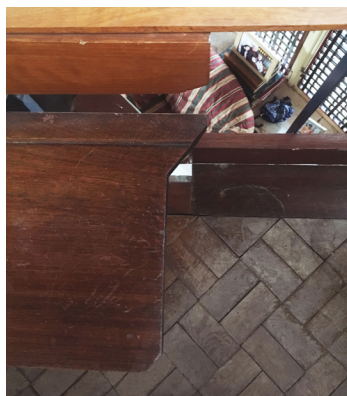


FIGURA 144
Pormenor do trabalho da
madeira na guarda/banco de
leitura da mezzanine.



Olivetti, em Veneza (1957-58)»¹⁸⁴.

A mezzanine de Vila Viçosa acompanha o desenho da guarda em madeira iniciado pela escada que se transforma, posteriormente, em banco de leitura [VER FIG.143 E 144]. Este espaço, que é explorado como uma biblioteca aberta, foi pensado para maior usufruto do proprietário e deriva do seu gosto pela leitura. Por um lado, mais recatado em relação ao piso inferior, com uma forte ligação à envolvente da muralha pelos vãos horizontais que são abertos na linha de visão, mas por outro, integrado no espaço da sala de estar pela sua fluidez e abertura em mezzanine. Este espaço nuclear poderá ser entendido como uma síntese das lições retiradas pelos arquitetos sobre a obra arquitetónica de Carlo Scarpa, saindo «*assim de uma habitual e limitada redução da obra arquitetónica à sua planta, tornando-a complexamente volumétrica através de um estudo em altimetria em que conjuga o tratamento dos tectos, a iluminação, o jogo de cheios e vazios, a variação certa no emprego dos diferentes materiais. (E o mesmo se poderá notar, por exemplo, nos pormenores de caixilharia, onde é sempre conseguida a terceira dimensão em elementos dotados de profundidade e figurativamente expressivos, em vez da habitual composição em alçado)*»¹⁸⁵.



FIGURA 145
Pormenor do enquadramento dos vãos horizontais do piso superior para o Castelo de Vila Viçosa.

¹⁸⁴ FIÚZA, Filipa, *Optimist suburbia*, Projeto final de Arquitetura, ISCTE-IUL, Lisboa, 2009/2010, p.28.

¹⁸⁵ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3a série, n.59, Lisboa, 1957.

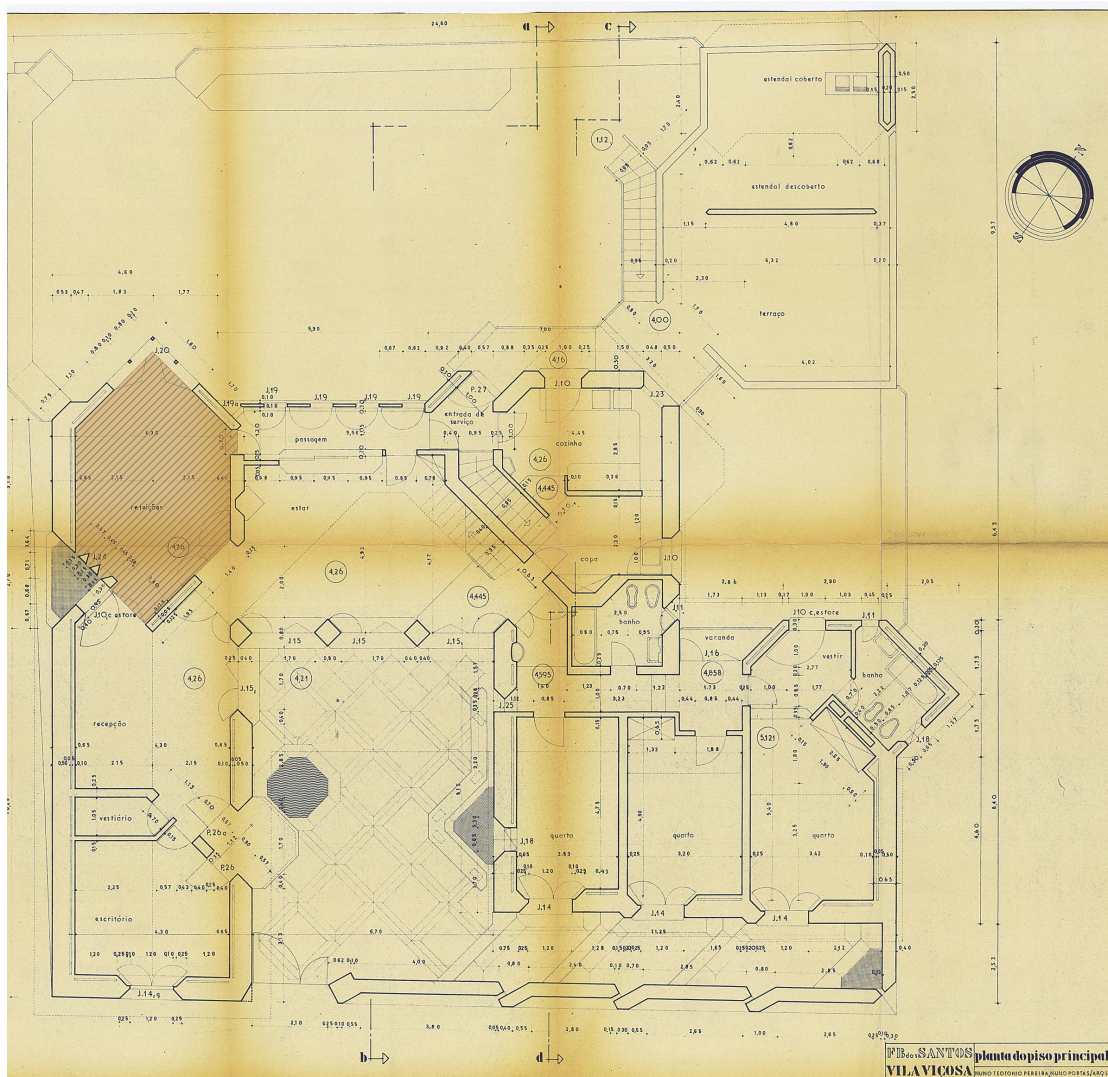


FIGURA 146
Planta do piso principal com trama de destaque para a sala de jantar. Escala 1:200

3.6.2.

A SALA DE JANTAR E O DETALHE DO DESENHO ATRAVÉS DO MOBILIÁRIO

A sala de jantar localiza-se no extremo poente da habitação, com ligação direta à sala de estar, à galeria que encaminha à cozinha e à segunda sala de estar, mais pequena. A sua forma hexagonal e o pé direito duplo conferem ao espaço um carácter vertical [VER FIG.147]. O espaço é iluminado por um conjunto de três janelas que rompem o topo do hexágono e avança sobre o piso inferior da casa. Esta composição de janelas possui um desenho e técnicas construtivas complexas que conjugam o trabalho do mármore com o do ferro e o uso do vidro que incute no espaço a cor por ele trazido, alaranjada [VER FIG.148]. A complexidade da execução em obra deste elemento é confessada por Nuno Portas dados os ângulos e dificuldade das técnicas aplicadas¹⁸⁶. Para além destas aberturas, existe ainda uma no topo sul da sala que é partilhada, através do chanframento dos volumes a 45°, com a sala de estar mais pequena que divide o escritório das restantes dependências.

Esta sala destina-se exclusivamente a refeições, na qual é colocada uma mesa de madeira de grandes dimensões, de forma a que a união familiar seja o foco deste espaço. A iluminá-lo está um candeeiro que sobressai dos restantes elementos da sala, pelo seu

¹⁸⁶ PORTAS, Nuno, observação feita aquando das gravações do filme *A cidade de Nuno Portas*, de Humberto Kzure e Teresa Prata, Vila Viçosa, 29 de Junho de 2019.

FIGURA 147
Fotografia de 1963.
Enquadramento da sala
de jantar e integração do
candeieiro na mesma.



FIGURA 148
O vão de canto da sala
de jantar.



tamanho, expressão e ritmo.

O desenho do detalhe é um ponto chave e de inovação que torna o estudo desta casa relevante. Através do mobiliário, os arquitetos exprimem o ambiente do espaço como uma simbiose entre arquitetura e decoração. Como explica Pedro Vieira de Almeida, «o móvel, ou pelo menos, alguns móveis, têm uma formação de definição de espaço. A anedota muitas vezes repetida da indignação de Wright pela simples alteração da posição de um elemento qualquer de mobiliário, não prova a radical inredutibilidade do génio quanto às suas obras, o que de resto o recente testemunho de Kaufman sobre a construção da Casa da Cascata e as próprias afirmações de Wright sobre a alteração em obra, das ideias originais, negam totalmente. Mas o que podemos verificar é que para Wright um determinado móvel lhe era necessário para o domínio do espaço»¹⁸⁷

Este candeeiro, pensa-se ter sido desenhado por Nuno Portas, isto porque, durante a primeira visita à obra, acompanhada ainda pela D. Maria Emília, antiga proprietária, sua prima direita, assim o testemunha. O conceito do desenho pelo detalhe é levado até ao parafuso. Os estudos para o candeeiro mostram a variação da sua forma até à sua definição final, passando por inúmeros estudos [VER DOC.06]. Trata-se de uma peça complexa que utiliza a madeira como material estruturante e o ferro e latão para as ferragens. As peças de madeira que dão forma ao candeeiro são esculpidas rigorosamente, assim como todo o trabalho de ferragens que exigiu esta peça, aludindo a um trabalho de artesanato, próprio de uma matriz scarpiana. Esta peça lembra o uso que Carlo Scarpa faz dos materiais em mobiliário, nomeadamente para museus e peças para habitação.

Tal como estes arquitetos, outros, de outras gerações, exploraram esta questão do desenho e conceção de mobiliário de forma artesanal na tentativa de valorização e personalização de cada peça adaptada a cada espaço, combatendo a ideia de produção em série. Este conceito parte do movimento *Arts and Crafts* iniciado no início da segunda metade do século XIX. Os princípios deste movimento, inglês, baseiam-se num afastamento entre a indústria e as artes, que surgia nesses anos, após a revolução industrial. Acreditava-se num

¹⁸⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011, p.89.

6

ELEMENTO: CANDEEIRO

AUTORES POSSÍVEL DOS DESENHOS: NUNO PORTAS
MATERIALIDADE: MADEIRA E LATAO

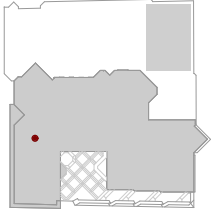
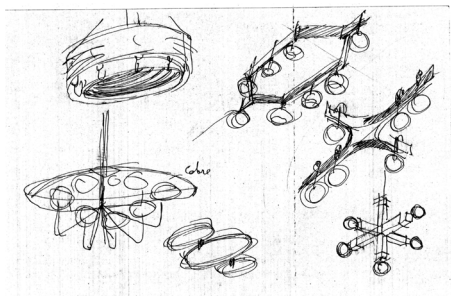


FIGURA 01
Vista frontal do candeeiro.



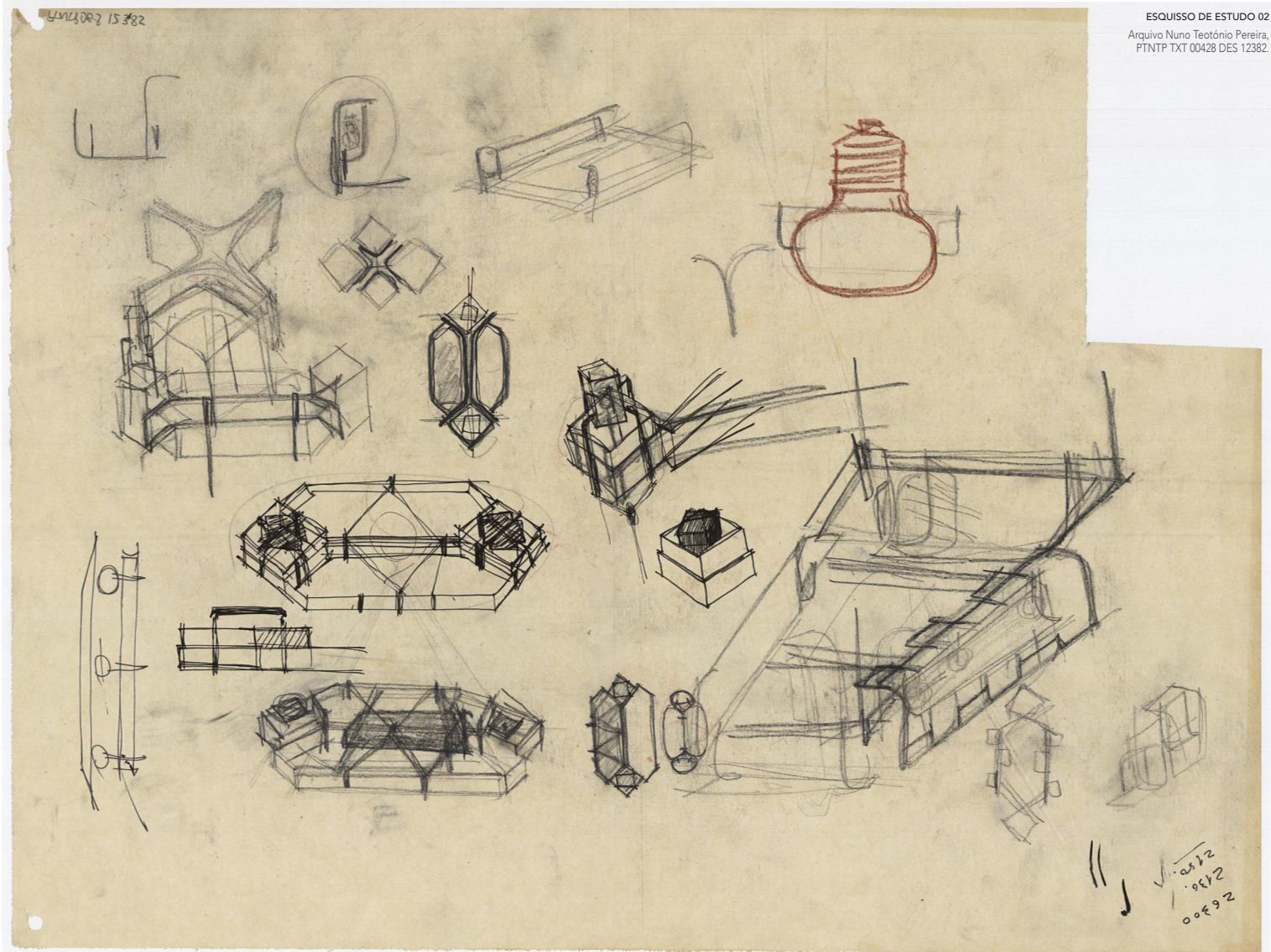
FIGURA 02
Vista longitudinal do candeeiro.



ESQUISSO DE ESTUDO 01
Arquivo Nuno Teotónio Pereira,
PTNTP TXT 00429 DES (s.n.).

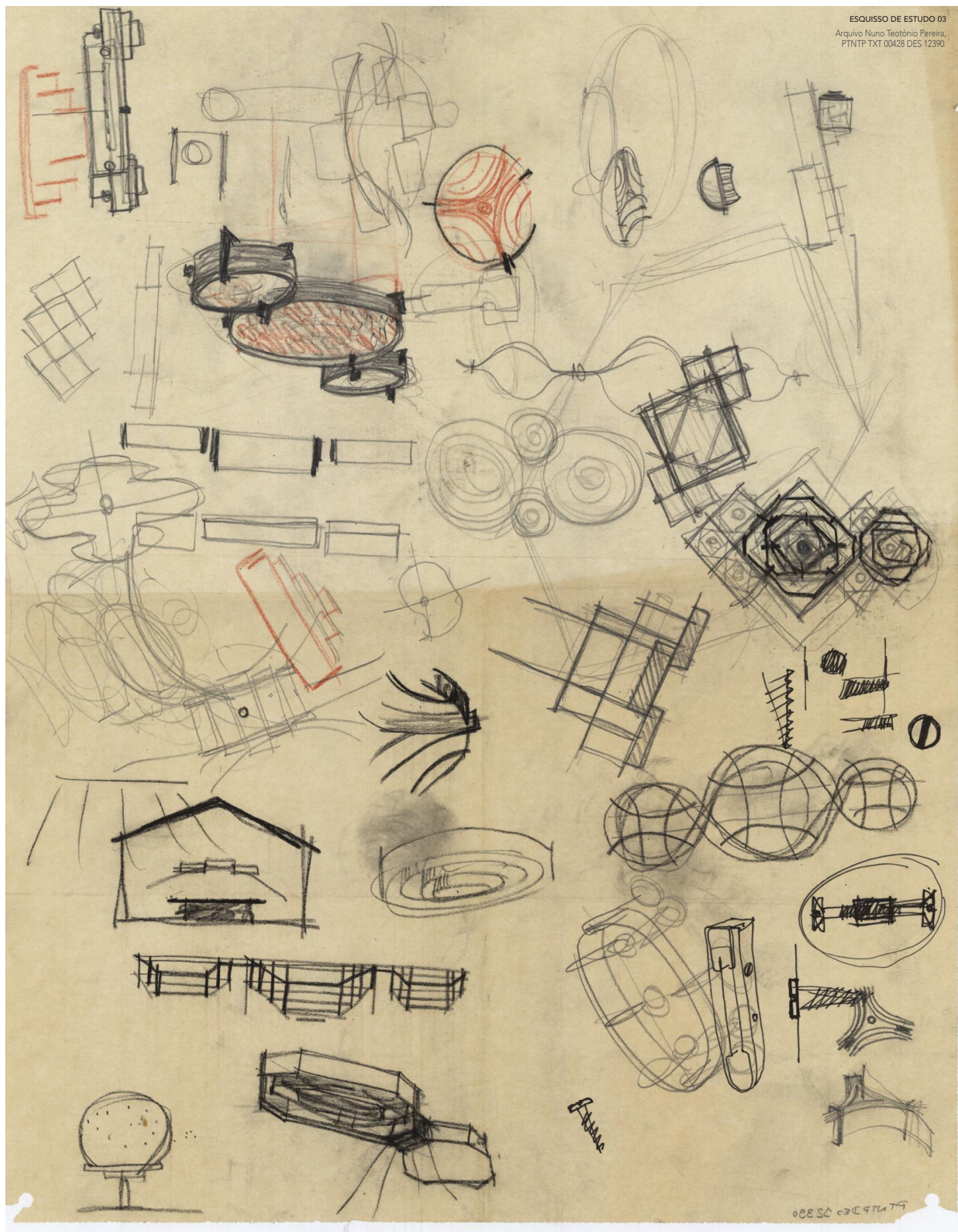


FIGURA 03
Pormenor de encaixe do candeeiro.



ESQUISSO DE ESTUDO 02
Arquivo Nuno Teotónio Pereira,
PTNTP TXT 00428 DES 12382.

ESQUISSO DE ESTUDO 03
Arquivo Nuno Teotónio Pereira,
PTNTP TXT 00428 DES 12390.



00428 DES 12390

FIGURA 149

Casa do Cipreste, Raul Lino, Sintra, 1907-1914, o desenho do mobiliário e dos elementos interiores como parte integrado conjunto na sala de jantar.



FIGURA 150

Casa Veritti, Carlo Scarpa, Udine, 1955-1961. Interior da sala de jantar e a composição do espaço através de elementos como palas para filtragem da luz direta. Utilização da madeira como material de eleição para o desenho do mobiliário e composição dos painéis das paredes para a criação de um ambiente confortável.



FIGURA 151

Casa Belotto, Carlo Scarpa, Veneza, 1944-1946, a composição do espaço através de elementos de mobiliário quase como um cenário.



desenho moderno e contra imitações de formas do passado, ainda que com referências do passado no que remete para o método, através da construção por artesãos. Em Portugal, um dos primeiros reflexos deste movimento terá sido Raul Lino que *«recebeu formação da escola de artes e ofícios direcionada para o desenho de mobiliário e marcenaria. Este aspeto fez com que projetasse inúmeras peças de mobiliário para os seus projetos, enriquecendo o ambiente criado através dos outros elementos decorativos de sua autoria»*¹⁸⁸ [VER FIG.149].

O mobiliário surge, não como um complemento, mas como parte integrante do sistema. É pensado da mesma forma que os restantes elementos arquitetónicos do espaço, formal, funcional e construtivamente. Carlo Scarpa fala do tema do mobiliário, partindo da definição do conceito por momentos e culturas diferentes na história. *«O dicionário Crusca, sob «arredo», apenas diz: «Para fornecer o que é necessário». Battisti acrescenta que «arredamento» («mobiliário») deriva do gótico «ga-redà», que significa «cuidar», e do espanhol «arear», que significa «adornar» ... De termos muito simples segue o princípio da necessidade. O mobiliário é necessário, consequentemente. preocupar-se com o mobiliário, com as suas conservações e, acima de tudo, com a sua beleza, algo que parece uma necessidade absoluta para a nossa profissão. Assim como fornecemos nossas necessidades, parece lógico prever a beleza, algo que nós, humanos, sempre sentimos necessidade»*¹⁸⁹.

Tomemos de exemplo a Casa Veritti (1955-1961) e o desenho da sua sala de jantar [VER FIG.150]. É dado ao espaço uma ambiência de conforto através da utilização de painéis de madeira que a dividem para a sala de estar através da criação de uma pala que percorre o espaço e potencia a iluminação do espaço de uma forma indireta. Também a sala de jantar da Casa Belotto (1944-1946), com uma solução muito diferente, apresenta o mesmo princípio de desenho, através de elementos e materiais que a enriqueça, a simbiose entre arquitetura e a decoração [VER FIG.151].

Neste caso trata-se de um plano quase cénico, montado pelo desenho da porta, dos candeeiros e das prateleiras de canto. Fora do campo da habitação assistimos ao gosto de

¹⁸⁸ MARTINS, João, *O espaço moderno conquistado pelo mobiliário*, ISCTE-IUL, Lisboa, 2016, p.71.

¹⁸⁹ SCARPA, Carlo, "Arredamento" em, DAL CO Francesco, MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa: opera completa*, 10ª edição, Electa, Milão, 1984, p. 282.

FIGURA 152
Museu do Castelvecchio,
Carlo Scarpa, Verona, 1956-
1964. Vista lateral de suporte
de obra em exposição.

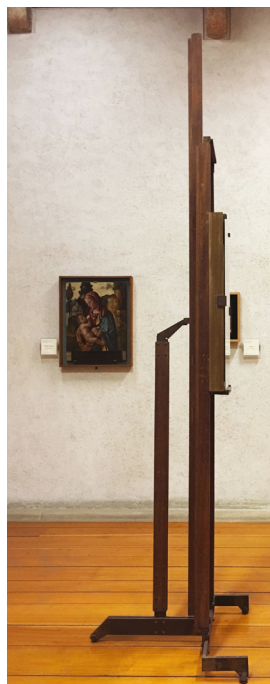


FIGURA 153
Museu do Castelvecchio,
Carlo Scarpa, Verona, 1956-
1964. Vista frontal de suporte
de obra em exposição.



FIGURA 154
Museu do Castelvecchio,
Carlo Scarpa, Verona,
1956-1964. Elemento para
controlo de passagem de
visitantes.



Scarpa pelo desenho de detalhe quando desenha mobiliário para museus, nomeadamente peças de suporte das obras. Estas são desenhadas exclusivamente para cada peça, atendendo às suas necessidades. O emprego de certos materiais em muitas delas, poderão assemelhar-se aos materiais utilizados no candeeiro de Vila Viçosa. Vejamos o caso de algumas peças desenhadas para o Museu do Castelvecchio (1956-1964) [VER FIG.153 A 154]. Todas são diferentes mas entende-se uma linguagem comum nas peças, dada pelos materiais, madeira e ferro, e pelo detalhe com que é desenhada cada uma. Os elementos estruturantes de uma peça não se ligam entre si diretamente, mas sempre através de uma mudança de material que leva a uma forma diferente e torna cada peça única. Em Vila Viçosa propomos a leitura do candeeiro à luz do desenho de detalhe de Carlo Scarpa, que consideramos ser fruto da mesma metodologia, bem como uma aproximação aos materiais que Scarpa utiliza no Museu do Castelvecchio.

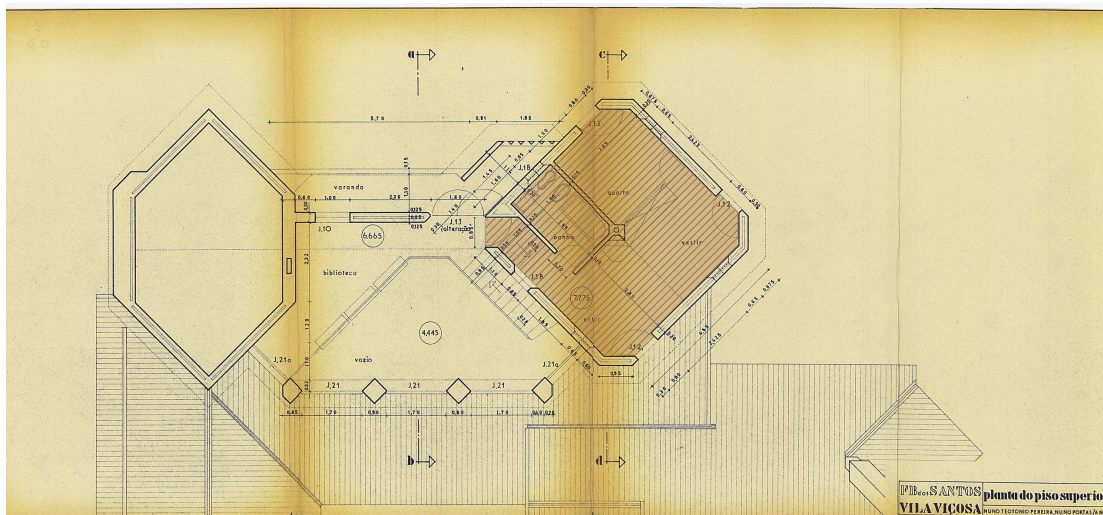


FIGURA 155
Planta do piso superior com trama de destaque para o
torreão-estúdio. Escala 1:200

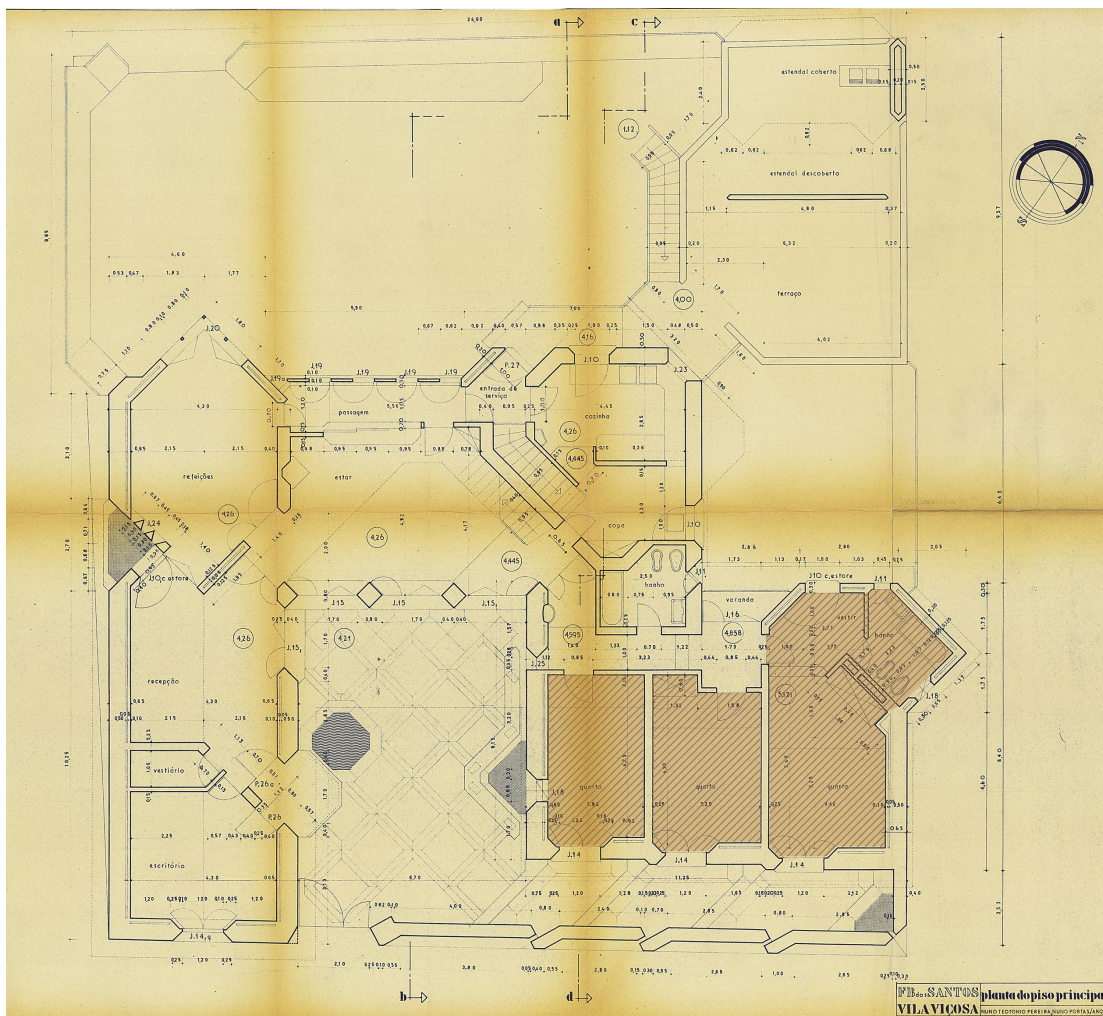


FIGURA 156
Planta do piso principal com trama de destaque para a
zona noturna. Escala 1:200

3.6.3.

OS QUARTOS, DO PÚBLICO AO PRIVADO

O sentido de leitura dos espaços tem vindo a ser dado do geral para o particular, e, nesse sentido, iremos agora focar a análise no particular, como último ponto desta leitura cruzada. Para além dos constantes cruzamentos com a obra de Carlo Scarpa, que tem vindo a ser feita ao longo desta dissertação, interessa, chegados a este ponto, um remate. O culminar entre o público e o privado é feito através dos quartos, como o núcleo mais íntimo da habitação. Pela memória descritiva, tem-se que, *«o corpo de quartos principais isola-se num braço que permitiu por seu turno uma boa orientação dos mesmos e a criação de um pátio arborizado no lado de menor movimento. A vantagem da orientação, sendo contraditória com a exigência de intimidade de uma zona de dormir, levou à procura de uma disposição que garantisse a defesa das vistas do exterior, e simultaneamente lhe criasse prolongamentos exteriores. A solução que se traduziu na forma do muro limítrofe e do seu remate em mármore, e no recuo da parede dos quartos, deixando a estes as vistas do castelo e arborização vizinha, contribuiu ainda para evitar uma sensação de superfície que de um ponto de vista paisagístico parecia condenável para o local. Deu-se solução especial a um dos quartos permitindo-lhe maior independência e aproveitamento de todo o horizonte da vila, ao subi-lo ao nível superior e abrir-lhe vãos para as várias direcções»*.¹⁹⁰ A descrição apresentada dos quartos facilita o entendimento da solução para eles pensada. Existe um núcleo de três quartos que corresponde à zona mais íntima da casa, e uma exceção, também ela procurando uma grande intimidade espacial pela sua colocação estratégica, que é o torreão-estúdio, no piso superior [VER FIG.157]. Este último destinava-se à filha do proprietário, D. Maria Emília Toscano, como um espaço que se alia a várias funções, zona de dormir e de trabalho artístico, como um estúdio. O núcleo de quartos do piso inferior é separado por uma porta que liga à sala de estar, veículo de passagem de muitos percursos da casa. A geometria ortogonal do espaço é quebrada com a abertura dos vãos dos quartos que se orientam para um pátio privado, conferindo-lhes, através da sua direcção a 45°,

¹⁹⁰ PEREIRA, Nuno Teotónio; PORTAS, Nuno, *Memória Descritiva e Justificativa - Projecto de Moradia para Vila Viçosa*, 5 de Abril de 1960.

FIGURA 157

Vista para a entrada do torreão-estúdio a partir do cimo da escada do núcleo central.



FIGURA 158

Vista do torreão-estúdio na direção Oeste.



FIGURA 159

Perspetiva do corredor principal dos quartos, no piso principal.



FIGURA 160

Entrada para o hall do quarto de casal.

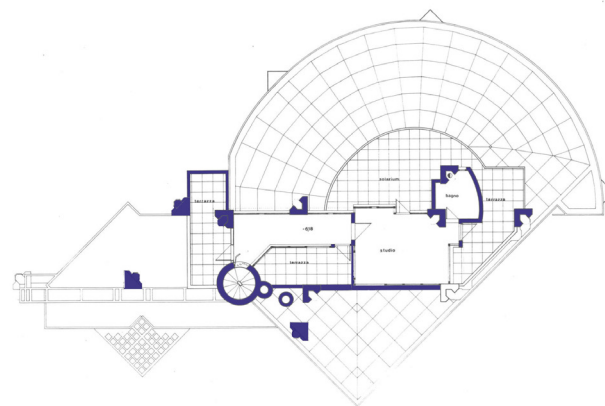
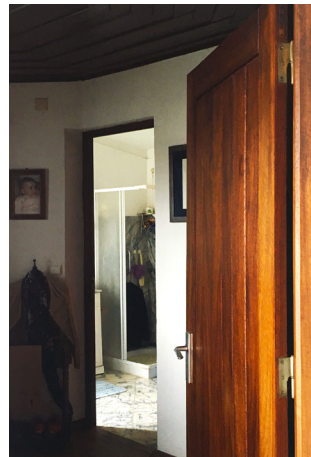


FIGURA 161

Casa Veritti, Carlo Scarpa, 1955-1961, Udine, planta segundo piso, o "torreão".



maior privacidade a cada um. Pode considerar-se o quarto de casal como o espaço que beneficia de uma privacidade superior à dos restantes quartos, adiantando Nuno Portas que «a caracterização do quarto diferencia-se no entanto conforme os ocupantes. É por enquanto generalizada a tendência para destacar e salvaguardar a intimidade do «quarto de casal», o que implicaria localização, espaço (...)»¹⁹¹. As palavras proferidas, a propósito do livro *Funções e exigências das áreas de habitação* de 1969, intuem a forma como é feita a distribuição da zona de dormir no geral, podendo este argumento ser lido em Vila Viçosa. Nesta lógica, o quarto de casal ocupa o lugar mais afastado do espaço de maior permanência da casa, constituindo assim o núcleo mais restrito [VER FIG.159 E 160]. Uma individualidade que simultaneamente se integra e se demarca dos restantes espaços da casa. A procura de um espaço de intimidade, que se opusesse ao restante coletivo da casa, é levada a cabo pelos arquitetos de uma forma muito expressiva na colocação do torreão-estúdio num desfasamento altimétrico, que o coloca num topo isolado da casa. Ainda assim, mais uma vez, o quarto conquista uma posição de integração pela proximidade à *mezzanine* que integra o núcleo da sala de estar. Pode ser entendida esta separação como um «maior desejo de independência de grupos, sobretudo de idades, no interior da casa»¹⁹², afirma Nuno Portas a propósito «do conhecimento das necessidades fisiológicas, psicológicas e sociais dos indivíduos e do grupo familiar»¹⁹³ em 1969. Para além deste entendimento, podem, tanto o torreão-estúdio, como o restante espaço dos quartos, ser considerados também espaços núcleo como sugere Pedro Vieira de Almeida ao dizer que «para um desenvolvimento orgânico do espaço é fundamental a existência de espaços-núcleo sem os quais não faz sentido falar de continuidade»¹⁹⁴.

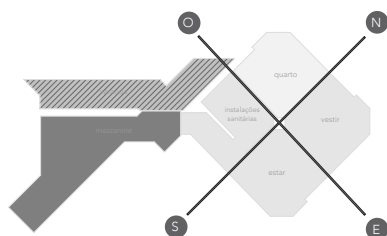
O torreão-estúdio, como denominado na memória descritiva de 1960, torna-se quase um espaço de introspeção, que tira partido de uma vista privilegiada e potencia o ambiente para o processo criativo, ao qual também se destinava. Este quase isolamento propositado em relação aos outros quartos pode ser lido sobre estas duas valências, por um lado, da diferenciação etária e, por outro, da criação de um espaço próprio e individual com um sentido de intimidade muito grande

¹⁹¹ PORTAS, Nuno, *Funções e exigências das áreas de habitação*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1969, p.21

¹⁹² *Ibidem*, p.2.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011, p. 89.



PISO SUPERIOR, MEZZANINE E TORREÃO-ESTÚDIO



DESENHO 03

Diagrama de estudo da intimidade dos espaços, do público ao privado, relativamente ao piso superior, mezzanine e torreão-estúdio, e piso principal.



que proporciona o trabalho criativo, ao mesmo tempo que é um mirante para a vila. Este caso assemelha-se à Casa Veritti, 1955-1961, de Scarpa, na qual podemos encontrar o mesmo sistema hierárquico dos espaços. A habitação, constituída por três pisos, encontra no último piso, um estúdio e terraço, na qualidade de individualidade que se opõe ao sentido coletivo do piso térreo. Embora neste caso não estejamos perante uma zona de dormir, apontando ser este apenas um espaço de trabalho, a intimidade nele conseguida é a mesma que em Vila Viçosa. Um certo grau de isolamento que confere ao espaço a introspeção necessária para o uso a que se destina. A orientação solar é a mesma que o torreão de Vila Viçosa, N/S, deixando a luz entrar de diferentes formas ao longo do dia.

O torreão-estúdio de Vila Viçosa assume, tal como referido anteriormente, as direções N/S e E/O [VER DES.03]. O espaço quadrangular que ocupa é dividido em quatro quadrantes de dimensões semelhantes. Sendo que, para cada quadrante é aberto um ponto de vista principal que corresponde a um ponto cardeal. Pode pensar-se que estas aberturas estarão diretamente relacionadas com pontos importantes na paisagem da vila, mas também, associar a este fator, o uso a que se destina cada espaço, lido na planta do mesmo. Assim, tem-se uma primeira zona de chegada que é dividida com as instalações sanitárias do espaço e ocupa o primeiro quadrante, orientada a Sul. O segundo destina-se a uma zona de “estar”, com um vão orientado a Nascente, em direção ao Castelo de Vila Viçosa. O terceiro quadrante destina-se ao “vestir” e é aberto um vão a Norte, com vista para o Alto de S.Bento, caracterizado por um grande desafogo paisagístico. O quarto e último quadrante destina-se à zona de dormir, e é aquele cuja intimidade é maior. Apresenta um vão orientado a Poente, direcionado para o Paço Ducal. Descritos os espaços e os seus principais vãos salienta-se a luz da manhã que entra no espaço de chegada pela zona do Castelo, que atinge o pico mais alto na zona de vestir que se orienta para o Alto de São Bento, na qual se tem uma perceção de toda a zona norte da Vila e, por fim, o espaço mais íntimo destes quadrantes, é a zona de dormir, orientada a poente e que absorve a luz do fim do dia. Pode concluir-se que este torreão funciona como um relógio, em que, a cada quadrante corresponde um ponto cardeal e um uso a que se destina, que poderá, por sua vez, relacionar diretamente este uso à luz criada para os vários momentos do dia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema desta dissertação pretende olhar para a arquitetura como algo que se encontra repleto de contaminações por várias vias que contribuem para o conjunto da obra. A obra arquitetónica não se constrói assim na solidão e na constante inovação de técnicas, formas e volumes, mas na reinterpretação coerente daquilo que já existe, construindo, dessa forma, novos paradigmas. A forma como Carlo Scarpa entra em Vila Viçosa é um exemplo importante de como estas contaminações são interpretadas, nomeadamente no contexto em que a arquitetura portuguesa se encontrava no período em estudo. A tendência para enveredar por um caminho de aproximação à terceira via, organicista, enquadra a obra arquitetónica no tempo e no espaço em que é projetada, fortemente enraizada na tradição popular portuguesa, apoiada pelo Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa, publicado em 1961¹⁹⁵ como *Arquitectura Popular em Portugal*. Por outro lado, o fervilhar de novas ideias trazidas do estrangeiro exaltou um espírito de experimentação quase laboratorial que via nos projetos de habitação unifamiliar essa oportunidade na qual se testavam soluções que muitas vezes foram utilizadas e replicadas noutros projetos de maiores dimensões.

Pretendeu-se, desta forma, chegar à proposição do trabalho, que se trata da influência de Carlo Scarpa na Casa de Vila Viçosa (1959-1963, *atelier* Nuno Teotónio Pereira), a partir de

¹⁹⁵ *Arquitectura popular em Portugal*, Sindicato nacional dos arquitectos, Fundo Teresa Capucho, Lisboa, 1961.

uma contextualização inicial refletida numa teia de acontecimentos que se verificou determinante para a então compreensão da problemática em causa.

Nesta linha de pensamento, o primeiro capítulo teve por base dois autores, Fernando Távora e Bruno Zevi, pelos quais foi possível construir um fio condutor num contexto tão complexo como é o da época da arquitetura portuguesa em estudo, demarcado neste trabalho entre os anos 50 e 60. O objetivo nunca passou por uma dissecação exaustiva do período em questão, mas antes, por uma preparação e entendimento dos principais acontecimentos, com os quais é possível perceber o porquê da presença do autor italiano no caso de estudo português.

Destacamos dois acontecimentos que se consideraram marcantes na fase em estudo. O 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1945, onde pela primeira vez arquitetos de várias gerações se sentaram a discutir os problemas com os quais o estado da arquitetura no país se confrontava. E o Inquérito à Arquitectura Regional em Portugal, decorrido entre os anos de 1955 e 1961, é o segundo acontecimento que requereu uma especial atenção nesta contextualização, pelo facto de se tratar de um levantamento acerca das características populares de muitas regiões do país que não estavam até então refletidas. Para além da informação sobre o estado das regiões, o inquérito é realizado por uma geração de arquitetos

que procuram esse sentido de modernidade nas construções populares¹⁹⁶.

Em resposta à revisão do Movimento Moderno, acreditamos que o *atelier* de Nuno Teotónio Pereira teve uma força impactante no entendimento da uma nova via. Refletiu-se no espírito de liberdade praticado e através do trabalho em colaboração no *atelier*, como uma mais valia no que toca à construção de um novo pensamento, potenciando, dessa forma, a discussão. Também a aprendizagem que era feita neste lugar, muitas vezes, como caminho alternativo aos ensinamentos dados na Escola de Belas Artes de Lisboa, na qual a opressão sentida por via da conjuntura política era maior, estimulou a procura de um espaço em que a vanguarda era bem vinda. Pretendeu vincar-se no subcapítulo os valores humanistas e de preocupação social praticados, aliados a um vanguardismo que não era comum na época. Destaca-se a entrada de Nuno Portas para o *atelier* em 1957, coincidente com a altura de início do projeto da Casa de Vila Viçosa, 1959. Nuno Portas torna-se uma presença marcante, contribuindo para um novo rumo dentro do próprio *atelier*. Da vasta contribuição do *atelier* nos diversos programas, salientamos ainda, na dissertação, a importância que teve o mesmo para a modernização do espaço religioso português, com o exemplo da Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa.

¹⁹⁶ LEAL, João, *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no século XX português*, Conferência Arquitecto Marques da Silva 2008, Fundação Marques da Silva, Porto, 2008, p. 48.

Consequência do espírito do *atelier* e do panorama da arquitetura portuguesa, a viagem constituiu uma ferramenta importante, como forma de conhecer aquilo que se fazia no estrangeiro.

Já no segundo capítulo do trabalho, que se entendeu como uma ponte entre o contexto da arquitetura portuguesa nos anos 50 e 60 e a análise da influência de Carlo Scarpa no objeto de estudo, foi importante compreender o caminho feito até ao surgimento de Carlo Scarpa na obra. A viagem realizada por Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas ao norte de Itália em 1957 conclui-se como decisiva, tendo-se tratado de um grande momento de aproximação à obra de Scarpa, guiada pelo próprio, num momento chave para o desenvolvimento de novos caminhos alternativos para a arquitetura portuguesa. O propósito da viagem foi o de conhecer a arquitetura dos bairros sociais que se estavam a fazer na época pela INA-Casa. No entanto, o encontro com Carlo Scarpa foi marcante para o desbloquear do pensamento em torno das novas formas de modernidade em Portugal e chega por via de Nuno Portas, sob o corpo de um artigo para a revista *Arquitectura* em 1957, "Um arquitecto moderno em Veneza"¹⁹⁷, que se dedica precisamente à apresentação de Carlo Scarpa e de algumas das suas obras. Pensa-se na possibilidade de que a maioria das suas obras tenha sido

¹⁹⁷ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3a série, n.59, Lisboa, 1957.

visitada pelos autores aquando da viagem a Itália.

Este ponto levou-nos a pensar o papel da revista *Arquitectura* enquanto difusora de Carlo Scarpa em Portugal. A revista, enquanto meio de comunicação científica na área da Arquitetura, passou por várias fases. Apoiámos o estudo na autora Ana Tostões¹⁹⁸, procedendo à desconstrução dos diferentes momentos. Tentou perceber-se onde e quando se insere Nuno Portas e que importância teve na revista. Apercebemo-nos assim que o ano de entrada de Nuno Portas para a revista foi 1957, coincidente com o seu primeiro artigo escrito, “Um arquitecto moderno em Veneza”. Acrescenta-se a este facto, um outro, apoiado na autora Elena Tinacci¹⁹⁹ que afirma ter sido um autor português, neste caso, Nuno Portas, o primeiro a divulgar a obra de Carlo Scarpa fora de Itália. Factos que, para além da viagem, podem ainda aliar-se ao interesse de Nuno Portas pelo trabalho crítico de Bruno Zevi e, por sua vez, a estreita relação entre Bruno Zevi e Carlo Scarpa. Fez-se ainda uma compilação das presenças de Scarpa nas revistas *Arquitectura* entre 1950 e 1971. Conclui-se que a presença se protagonizou pela escrita do artigo de 1957 por Nuno Portas e, posteriormente, em alguns destaques pontuais, como no ano de 1959²⁰⁰ em que aparece referenciado duas vezes, nos

¹⁹⁸ TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 2ª ed, Faup publicações, Porto, 1997, p. 155.

¹⁹⁹ TINACCI, Elena, *Carlo Scarpa e il mondo Olivetti Storia di un progetto culturale tra scritti critici e committenze architettoniche*, tese de doutoramento orientada por Liliana Barroero, Universidade de Roma Tre, 2013.

²⁰⁰ PORTAS, Nuno, “Das revistas estrangeiras”, *Arquitectura*, n.64, Lisboa, 1959.

números 64 e 66. Sobre o artigo podemos concluir que a sua importância se deve à alternativa que representa e com isto adiantar, como sugere Nuno Portas, que a sua pertinência é a de importar a mesma metodologia assente no trabalho de artesão que encontra no detalhe o sentido de uma obra sempre cheia de contaminações do ambiente preexistente em que se enquadra²⁰¹. O objetivo não passava pela cópia formal dos elementos da arquitetura de Scarpa. Esses elementos, a surgirem, teriam de ser como consequência de um processo.

A escrita do primeiro e segundo capítulo permite compreender o caminho que levou Nuno Portas até Carlo Scarpa. Nos primeiros dois capítulos abordam-se acontecimentos que levaram à sustentação do argumento desta tese.

Pelo percurso do espaço da casa desenhado do geral para o particular concebemos a estrutura do terceiro capítulo. Pelo subcapítulo 3.1. foi possível ter a percepção geral do desenvolvimento e das características principais da vila, desde a importância do mármore para a região, aos principais momentos de desenvolvimento urbano da malha, e perceber a sua condição de integração. Os dois grandes momentos de desenvolvimento da malha urbana, medieval e renascentista, permitiram pensar que o objeto de estudo se implanta, possivelmente, no núcleo medieval da vila, nas imediações extra muros da cerca medieval.

²⁰¹ PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3a série, n.59, Lisboa, 1957.

Neste sentido, o estudo do espaço público em torno do lote foi importante para compreender a relação do objeto com o tempo e com o espaço em que se posiciona. Assim, sintetiza-se que houve uma preocupação por manter a memória do antigo largo pelo alargamento da Rua Luísa Soeiro Cravo no espaço público que atence o lote, aliado a uma intenção, moderna, de seguir as regras de composição que o espaço ditou desde o período medieval, utilizando o exemplo da intervenção de Carlo Scarpa na Fundação Querini Stampalia (1961-1963) em Veneza. Uma organicidade visual que passa pela hierarquia de alçados, por uma continuidade visual dos principais eixos circundantes e pelo diálogo entre os gavetos feito a partir da linguagem de cariz popular utilizados na arquitetura do Alto Alentejo, como por exemplo os terraços alpendrados.

Relativamente à análise do objeto de estudo em si, apoiámos primeiramente o discurso em Tiago Lopes Dias²⁰² e Manuel Graça Dias²⁰³ que evocam Frank Lloyd Wright pela utilização de uma malha sobreposta à ortogonal da casa, a 45°, como ponto de partida do estudo da casa. E, a partir daqui, explora-se a relação de Frank Lloyd Wright com Carlo Scarpa, que se adivinhou bastante estreita, como um grande mentor para Scarpa.

²⁰² LOPES DIAS, Tiago, *Teoria e desenho da arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida*, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació, 2017, p. 68.

²⁰³ DIAS, Manuel Graça, "Uma casa do seu tempo. A propósito de uma edificação moderna no centro histórico", em ALÇADA, Margarida, *Revista Monumentos*, n.º, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março de 1997, p.66.

Na temática dos muros e aberturas, como elementos de mediação, podemos verificar uma grande diversidade e heterogeneidade de linguagens, centrando o pensamento na poética dos fragmentos que originam uma unidade, traçando o paralelo para Carlo Scarpa nas obras da Casa Bortolotto (1950-1952) e no Pavilhão da Venezuela (1953-1956).

Nos três espaços exteriores da obra a partir dos quais se prosseguiu com a leitura, verificam-se presenças diferentes da influência de Scarpa, podendo apontar para o pátio principal como aquele em que o rebatimento será mais evidente, na comparação com o pátio da Casa Bortolotto (1950-1952). Ainda assim, a partir do espaço de quintal e do terceiro pátio, discute-se à luz de Scarpa temas como a questão da intimidade dos espaços exteriores, com o caso do Pátio da Bienal de Veneza (1951-1952), o uso da materialidade como ferramenta de criação de percursos e hierarquização dos mesmos pelo exemplo do Museu do Castelvecchio (1956-1964). A par desta visão que é traçada paralelamente com Scarpa, tem-se a consciência de que estes dois últimos espaços mencionados se encontram tamanhamente enraizados numa arquitetura popular própria de Portugal.

Sobre o *espaço transição* é possível inferir que o conceito, criado por Pedro Vieira de Almeida, advém do contexto de crítica a um Movimento Moderno que se afasta deste tipo de espaço, pela ambiguidade que dele possa surgir. Trata-se de uma das primeiras manifestações,

utilizada pelo autor, colaborador da obra, como caso de estudo da tese *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*²⁰⁴. Neste subcapítulo dedicado ao *espaço de transição* optou-se por explorar apenas o alpendre, que é o único que consta na tese de Pedro Vieira de Almeida, cruzando com o alpendre da Casa Bortolotto (1950-1952). No entanto, considera-se a possibilidade da existência de outros espaços de transição, que não foram abordados.

A leitura dos espaços interiores, do coletivo ao privado, não abrangeu todas as áreas da casa, mas aquelas que considerámos mais relevantes para o estudo. Aferimos assim que há um grande rebatimento de Carlo Scarpa na questão do detalhe de elementos, quer seja de mobiliário, caixilharia, iluminação no que toca a interiores, passíveis de relacionar com os elementos utilizados em obras de Scarpa como na Casa Bortolotto (1950-1952), na Casa Belotto (1944-1946), na Casa Veritti (1955-1961) entre outros exemplos que foram sendo utilizados. A partir da sala de estar e do núcleo mais íntimo dos quartos e do torreão estúdio verificam-se graus de privacidade muito diferentes, embora exista uma grande conexão entre aquilo que é mais público e o mais privado, trabalhando numa unidade que é a casa.

Conclui-se agora, *à posteriori*, que a aproximação metodológica ao trabalho de Carlo Scarpa, presente na forma como toda a casa foi pensada e executada, se refletiu,

²⁰⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011.

consequentemente, numa aproximação também formal e de linguagem a certos espaços e elementos de forma mais evidentes. A Casa Bortolotto foi aquela que, ao longo do trabalho, mais vezes foi alvo de análise, por acarretar muitos dos temas que acompanhámos em Vila Viçosa.

A vasta bibliografia, que incide ou menciona de alguma forma a casa de Vila Viçosa, potenciou a análise sob o ponto de vista de Carlo Scarpa, bem como todo o processo de projeto. Para além disto, Nuno Portas, como fonte primária, desempenhou, nesta dissertação, um papel fundamental na confirmação da problemática. As palavras do autor ajudam a reforçar hipóteses lançadas ao longo da tese, ao assumir a presença de Carlo Scarpa na obra.

Para além de tudo o que já foi dito bibliograficamente referente ao objeto de estudo, esta tese acrescenta uma análise que se tentou o mais rigorosa e detalhada possível acerca da influência de um arquiteto estrangeiro num caso de estudo português. Apesar da contribuição, tem-se consciência de que o estudo poderá vir a ser mais aprofundado e alargado, propondo até outros debates com arquitetos cuja influência possa ser lida na casa, para além de Carlo Scarpa. E também na perspetiva de debates acerca da presença de Scarpa noutras obras portuguesas construídas neste período.

REFERÊNCIAS DE BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS

(Espólio Nuno Teotónio Pereira- Arquivo do Forte de Sacavém, Direção-Geral do Património Cultural, consultado a 30.04.2019, 27.05.2019 e 28.05.2019)

DOCUMENTOS ESCRITOS

“Projeto de Moradia para Vila Viçosa. Memória justificativa da solução adoptada para a confrontação com a propriedade da Junta Autónoma de Estradas” Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas - 14.04.1960

“Projeto de Moradia para Vila Viçosa. Memória descritiva e justificativa” Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas- 5.04.1960

Documento de uma reunião crítica abordando diversos temas- 10.11.1959

DOCUMENTOS GRÁFICOS

- Esquisso de pormenor do corrimão da escada (desenho com notas sobre lista de tarefas a desenvolver, “corrimão, nó, desenho peça, remate à parede”)
- Esquisso da gárgula, banco e corrimão da mezzanine
- Esquissos do candeeiro da sala de jantar
- Esquisso do murete de entrada
- Esquissos da lareira
- Esquisso com anotação: “Desenhar fogão de sala- Pedro Vieira de Almeida”
- Esquisso do portão de cima
- Esquisso dos painéis de madeira do núcleo central
- Esquisso com anotações sobre os responsáveis pelas várias áreas: “Eng.Pintas: muros, serviço, banhos; Bento Clareia: muro da escada; Sr. Barradas: portões, grades; electricistas: decidir e combinar prazos”
- Esquissos da fonte do pátio principal
- Esquissos do banco exterior e escadas
- Esquissos das grades
- Esquisso de muro com canteiro
- Esquissos das frases a colocar na lareira do núcleo central
- Esquissos dos vãos das portas principal e do escritório
- Esquissos dos vãos de janela com vista para o castelo
- Esquisso do anexo do caseiro
- Esquissos do estudo do padrão do vão do torreão-estúdio
- Esquissos das almofadas e vidros das portas
- Esquisso de cortes

- Esquisso de um possível canteiro escultórico (não projetado)
- Esquisso da escada principal
- Esquisso dos pormenores de pavimento, lago, desenho geral do pavimento e estudo do banco exterior do pátio principal
- Esquisso com corte e perspetiva representativa da abertura de vãos no alçado do anexo do caseiro
- Esquissos de organização tipológica do torreão-estúdio
- Esquissos de ante-projeto
- Esquissos do Castelo de Vila Viçosa
- Esquissos do estudo da janela de canto tripartida da sala de jantar
- Esquissos das pendentes dos telhados
- Esquissos do processo de organização dos pátios (várias hipóteses)
- Esquissos do muro do pátio principal: forma e aberturas de luz
- Esquisso com desenhos de alguns elementos do torreão-estúdio
- Esquisso da planta do tecto falso de madeira da casa de banho do quarto de casal
- Alçado e planta rigorosa dos painéis de madeira da sala- escala 1/10
- Planta piso inferior- escala 1/100
- Planta piso superior- escala 1/100
- Planta mezzanine e torreão-estúdio- escala 1/100
- Cortes e Alçados- escala 1/100
- Pormenores dos vãos- escala 1/10
- Pormenor da escada interior- escala 1/5
- Pormenor da guarda da mezzanine e banco- escala 1/10 e 1/5

FONTES SECUNDÁRIAS

CASA DE VILA VIÇOSA

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*, (1963), Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Porto, 2011.

Arquitectura e Cidadania, atelier Nuno Teotónio Pereira, livro da exposição decorrida no Centro Cultural de Belém entre 26 de Junho a 31 de Outubro, Lisboa, 2004.

BAPTISTA, Luiz Alçada, "As Casas da Serra da Covilhã", em FERNANDES, José Manuel, *Revista Monumentos*, n. 29, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Julho de 2009, Lisboa.

CAMPOS, Carlos, *Nuno Portas Diálogos entre teoria e prática [1957-1974]*, orientada por Nuno Grande, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2011.

PORTAS, Nuno, "Sobre o Método e os significados no Atelier Nuno Teotónio Pereira" em *Arquitectura[s], Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*. 2005.

DIAS, Manuel Graça, "Uma casa do seu tempo. A propósito de uma edificação moderna no centro histórico", em ALÇADA, Margarida, *Revista Monumentos*, n.6, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março de 1997.

DIAS, Tiago Lopes, "A critical interpretation of the portuguese survey in the early sixties: Nuno Portas and Pedro Vieira de Almeida" em, LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra, *To and Fro: Modernism and vernacular architecture*, CEAA Editions /7, 1st Edition, Porto, Junho 2013.

Entrevista a Nuno Portas, revista *Arquitectura*, n. 135, Lisboa, 1979.

FARIAS, Hugo José, *La casa: Experimento y Matriz. La casa de Ofir (1958) Fernando Távora y la casa de Vila Viçosa (1962) de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas en el proceso de revisión crítica de la arquitectura moderna en Portugal*, tese de doutoramento orientada por Yago Bone Correia e Jorge Filipe Ganhão Pinto, Universidade Politécnica de Madrid, 2011.

FERNANDES, José Manuel; MAIA, Maria Helena; ALMEIDA, Pedro Vieira de; *História da arte em Portugal. A arquitectura moderna*, 14, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.

FERNANDEZ, Sérgio, *Percursos: arquitectura portuguesa: 1930-1974*. 2ª ed. Porto : Faup Publicações, 1988.

FIGUEIRA, Jorge, *A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, Coimbra, 2009.

GRANDE, Nuno, *O ser urbano nos caminhos de Nuno Portas*, Catálogo de uma exposição, Imprensa nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2012.

LOPES DIAS, Tiago, *Teoria e desenho da arquitectura em Portugal, 1956-1974 : Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida*,

Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació, 2017.

LOPES, Luís, "O triângulo do mármore, Estudo geológico", em revista *Monumentos* nº27, 2007.

MENDES, Luís Filipe Carrilho de Castro, *Diário da República*, 2.ª série — N.º 203, Portaria n.º 365/2017, 20 de outubro de 2017, Lisboa.

"Moradia em Vila Viçosa", revista *Arquitectura*, n. 79, Lisboa, 1963.

OLIVEIRA, Joana, *Políticas de autor ou políticas sociais? Nuno Portas e o papel do arquitecto em Portugal*, orientada por Nuno Grande e co-orientada por Diogo Seixas Lopes, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2014.

PORTAS, Nuno, em entrevista a Ana Sousa Dias em *Por outro lado*, RTP, Lisboa, Julho de 2005.

RAMOS, Rui Jorge Garcia, *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX* VOLUME 1, FAUP, Porto, 2004.

TOSTÕES, Ana, *A idade maior: cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, Faup publicações, Porto, 2015.

TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 2ª ed, Faup Publicações, Porto, 1997. (Série 2). Baseado na dissertação de mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1995.

TOSTÕES, Ana, "Casa Dr. Barata Vila Viçosa 1958-1962" em BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried, *Arquitectura do século XX Portugal*, Portugal/Frankfurt, Prestel, 1997.

TOSTÕES, Ana, "The survey as a knowledge process, research as a critical tool" em, LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra, *To and Fro: Modernism and vernacular architecture*, CEEA Editions /7, 1st Edition, Porto, June 2013.

TOSTÕES, Ana, *Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas*, Verso da História, Vila do Conde, 2013. (Coleção Arquitetos Portugueses)

URBANO, Luís, *Entre dois Mundos. Arquitectura e cinema em Portugal (1959-1974)*, Volume I e Volume II, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa, FAUP, 2014.

CARLO SCARPA

BAGNOLI Sandro, DI LIETO, Alba, *Carlo Scarpa, Sandro Bagnoli: il design per Dino Gavina = design for Dino Gavina*, Silvana, Verona, 2014.

BELTRAMINI, Guido, ZANNIER Italo, *Carlo Scarpa: architecture and design*, 3ª edição, Rizzoli, Nova Iorque, 2010.

CRIPPA, Maria Antonietta, *Scarpa. Il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca Book, Veneza, 1984.

DAL CO Francesco, MAZZARIOL Giuseppe, *Carlo Scarpa: opera completa*, 10ª edição, Electa, Milão, 1984.

FREDIANI, Gianluca, *Quote e orizzonti: Carlo Scarpa e i paesaggi veneti*, Quodlibet, Macerata, 2015.

GIOVANARDI, Renata, *Carlo Scarpa e l'acqua*, Cicero, Milão, 2006.

GRIGOR, Murray, *Carlo Scarpa - a profile*, documentário histórico, Estados Unidos, 1996.

HOLLEIN, L., "Disegno perché voglio vedere. Carlo Scarpa. The craft of architecture", *Domus*, n. 860, Milão, 2003.

LANZARINI, Orietta, *Carlo Scarpa L'architectto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Veneza, 2007.

LOS, Sergio, *Carlo Scarpa: guida all'architettura*, Arsenale editrice, Verona, 2005.

MARCIANO, Ada Francesca, *Carlo Scarpa*, coleção Estudio Paperback, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

MENDES, Nelson Gomes, *Acqua, Água, essência na arquitectura de Carlo Scarpa*, tese de Mestrado Integrado orientada por Paulo Providência, dARQ, Coimbra, 2009.

MAZZARIOL, Giuseppe, "Opere di Carlo Scarpa", *L'Architettura. Cronache e storia*, n.3, ET|AS, Milão, 1955.

PIERCONTI, Mauro, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milão, 2007.

ROCHA, João, "Ivrea e Olivetti. Arquitectura de um Património Mundial da Unesco", *Jornal dos Arquitectos*, Lisboa, Setembro de 2018.

SEMI, Franca, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Veneza, 2010.

SONEGO, C. *Carlo Scarpa e il design. Il tavolo per Simon* para a Fundação Querini Stampalia, Estel-Simon, Veneza, 2009.

TENTARI, F., "Progetti di Carlo Scarpa", *Revista Casabella- Continuità*, n.222., 1959.

TINACCI, Elena, *Carlo Scarpa e il mondo Olivetti Storia di un progetto culturale tra scritti critici e committenze architettoniche*, tese de doutoramento orientada por Liliana Barroero, Universidade de Roma Tre, 2013.

SCARPA, Carlo, *Mille cipressi*, Conferência em Madrid, 1978.

VALENTE, Esmeralda; LANZARINI Orietta, *Carlo Scarpa. Lo spazio dell'abitare. Disegni scelti 1931-1963*, Centro Carlo Scarpa, Treviso 2008-2009.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

FERNANDES, José Manuel, em entrevista a Paula Moura Pinheiro em *Visita Guiada* sobre Igreja do Sagrado Coração de Jesus, RTP, Maio de 2007, Lisboa.

PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Faup Publicações, série 2, Porto, 1996.

PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Raquel Santos em *Entre nós*, RTP, Lisboa, Junho de 2003.

PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Raquel Santos em *Entre nós*, RTP, Lisboa, Novembro de 2004.

PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Raquel Santos em *Entre nós*, RTP, Lisboa, Junho de 2006.

Revista Técnica, Revista de Engenharia dos Alunos do I.S.T, nº147, Lisboa, Maio de 1944.

PEREIRA, Nuno Teotónio, em entrevista a Ana Sousa Dias em *Por outro lado*, RTP, Lisboa, Maio de 2004.

NUNO PORTAS

BARRADAS, Ana Mafalda Lopes, *O científico de uma crítica: Nuno Portas e a revista arquitectura, 1957-1974*, orientada por Nuno Grande, FAUP, 2012.

CARVALHO, Mariana, *Investigação em arquitectura O contributo de Nuno Portas no LNEC 1963-1974*, orientada por Nuno Grande, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2012.

OLIVEIRA, Joana, *Políticas de autor ou políticas sociais? Nuno Portas e o papel do arquitecto em Portugal*, orientada por Nuno Grande e co-orientada por Diogo Seixas Lopes, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2014.

PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3ª série, n.59, Lisboa, 1957.

PORTAS, Nuno, "A responsabilidade da novíssima geração no movimento moderno em Portugal", *Arquitectura*, n.66, Lisboa, 1959.

PORTAS, Nuno, em entrevista a Ana Sousa Dias em *Por outro lado*, RTP, Lisboa, Julho de 2005.

PORTAS, Nuno, em entrevista a José Manuel Fernandes e José Lamas, revista *Arquitectura*, n.135, Lisboa, 1979.

PORTAS, Nuno, *A habitação social: proposta para a metodologia da sua arquitectura*, 1ª edição, Faup Publicações, Porto, 2005.

PORTAS, Nuno, "O conceito de casa-pátio como célula social", revista *Arquitectura* n.64, Lisboa, 1959.

PORTAS, Nuno, "A responsabilidade da novíssima geração no movimento moderno em Portugal", *Arquitectura*, n.66, Lisboa, 1959.

PORTAS, Nuno (coord.) *Habitação para o maior número. Portugal, os anos de 1950-1980*, CML, IHRU, Lisboa, 2013.

PORTAS, Nuno, *A arquitetura para hoje: finalidades, métodos, didáticas*, Fundo Teresa Capucho, dissertação para concurso de Professor de Arquitetura, ESBAL, Lisboa, 1964.

PORTAS, Nuno, *O Portugal...de Nuno Portas*, RTP1, Porto, 2007.

PORTAS, Nuno, *Funções e exigências das áreas de habitação*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1969.

ARQUITETURA MODERNA EM PORTUGAL

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: leitura crítica do inquérito à arquitectura regional*, Centro de estudos Arnaldo Araújo, CESAP, ESAP, Porto, 2012.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *O espaço perdido e outros textos críticos*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto, 2018.

Arquitectura popular em Portugal, Sindicato nacional dos arquitectos, Fundo Teresa Capucho, Lisboa, 1961.

AZEVEDO, Carlos de, *Solares Portugueses: introdução ao estudo da Casa Nobre*, Horizonte, Lisboa, 1969.

C., A., "Álvaro Siza Vieira en Madrid", *Arquitectura*, n. 228, Lisboa, 1981.

CARDOSO, Alexandra; MAIA, Maria Helena; LEAL, Joana Cunha; *Arquitectura popular em Portugal. Valores expressivos: o espaço-transição* em Actas do 1º Colóquio Internacional ARQUITECTURA POPULAR, Arcos de Valdevez, Município de Arcos de Valdevez, 2016,.

COSTA, Pedro Miguel Correia Baía, *Da recepção à transmissão: Reflexos do TEAM 10 na cultura arquitectónica portuguesa 1951-1981*, orientada por Mário Kruger, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2014.

FERNANDES, José Manuel, *Anos 60, anos de ruptura: arquitectura portuguesa nos anos sessenta*, Livros Horizonte, Lisboa, 1994.

FIÚZA, Filipa, *Optimist suburbia*, Projeto final de Arquitetura, ISCTE-IUL, Lisboa, 2009/2010.

GONÇALVES, José Fernando, "Em viagem – experiência, conhecimento na arquitectura portuguesa do século XX" *Revista de cultura arquitectónica Joelho*, nº3, Lisboa, Julho de 2018.

LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra; *To and Fro: Modernism and vernacular architecture*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, Porto, 2013.

LEAL, João, *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no século XX português*, Conferência Arquitecto Marques da Silva 2008, Fundação Marques da Silva, Porto, 2008.

LINO, Raúl, *A nossa casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*. 4ª ed . Lisboa, 1923.

MACHADO, Carlos Manuel de Castro Cabral, *Anonimato e banalidade: arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal*, tese de doutoramento orientada por Sérgio Fernandez, Faup, Porto, 2006.

MARTINS, João, *O espaço moderno conquistado pelo mobiliário*, ISCTE-IUL, Lisboa, 2016.

MARQUES, João Luís, *A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975*, tese de doutoramento orientada por Marta Oliveira, Faup, 2017.

MENDES, Manuel; PORTAS, Nuno; *Arquitectura portuguesa contemporânea: anos sessenta-anos oitenta*, Fundação Serralves, Porto, 1991.

MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura, A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, tese de doutoramento orientada por Alexandre Alves Costa e José Bandeirinha, dARQ, Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2011.

OLIVEIRA, Inês, *A fotografia no Inquérito da Arquitectura Popular em Portugal*, tese de mestrado integrado orientado por Paulo Providência, dARQ, Coimbra, 2011.

"Periódicos portugueses de arquitectura" em, *Jornal dos Arquitectos*, nº1, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 1981.

RIBEIRO, Orlando, *Portugal: o mediterrâneo e o atlântico*, João Sá da Costa, Lisboa, 1993.

Revistas *Arquitectura* de 1950 a 1971.

SILVA, Cristina Ramos, *A Divulgação Internacional da Arquitectura Portuguesa 1976-1988*, orientada por Gonçalo Furtado, FAUP, 2016.

SIZA, Álvaro, *01 textos*, Civilização, Porto, 2009.

SIZA VIEIRA, Álvaro, *A relação entre as artes*, Aula pública inaugural da Faculdade de Belas Artes do Porto, Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da U. Porto, 2009. (<https://tv.up.pt/videos/og3aseop>)

TÁVORA, Fernando, "O problema da casa portuguesa" (1945) em *Cardernos de Arquitectura*, Manuel João Leal, Lisboa, 1947.

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Faup publicações, 6ª edição, Porto, 2006.

TOSTÕES, Ana, *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 2003.

OUTRAS REFERÊNCIAS

BARROCA, Mário Jorge, "'Castillo de un hora, castillo de un año, castillo del diablo': O Castelo de Vila Viçosa, testemunho ímpar no panorama da arquitectura militar portuguesa" em *Vila Viçosa vila ducal renascentista*, Volume III - estudos históricos, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura; Convenção do Património Mundial, Vila Viçosa, 2018.

CORBUSIER, Le, *Vers Une Architecture*, (1923), Fundação Le Corbusier, Flammarion, Paris, 2008.

PAIXÃO, Francisco, "O limite do limite", revista *NU*, n.44, d'Arq, Maio de 2018, Coimbra.

PIDDIU, Maria Michela, *O plano INA-Casa. Uma leitura transversal do projeto de Via Pessina em Cagliari*, Faup, Porto, 2011/2012.

ZEVI, Bruno, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Giulio Einaudi Editore, Turim, 1945.

WEBGRAFIA

Biblioteca Nacional de Portugal
<http://www.bnportugal.pt/>

Centro Carlo Scarpa
<https://www.carloscarpa.it/>

Direção-Geral do Património Cultural
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/>

Fototeca CISA (Centro Internazionale di Studi di Architettura), Fototeca Carlo Scarpa
http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/index.php?valo=i_6

Rádio Campanário
<https://www.radiocampanario.com/>

Sistema de Informação para o Património Arquitectónico
<http://www.monumentos.gov.pt/>

REFERÊNCIAS DE IMAGEM

DESENHO 01:	<p>O DESENHO, DE AUTORIA PRÓPRIA, FOI ELABORADO A PARTIR DE UM DOCUMENTO BASE:</p> <p>- PLANTA DE LOCALIZAÇÃO DO PROJETO, DE MARÇO DE 1960, ASSINADA PELOS ARQUITETOS NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS (ARQUIVO NUNO TEOTÔNIO PEREIRA PTNTP TXT 00430 DES 12474)</p> <p>- E SOBRE A VISTA AÉREA A PARTIR DO GOOGLE MAPS: (https://www.google.pt/maps/place/Vila+vi%C3%A7osa/@38.7893304,-7.4341158,4442m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0XD17153FDC098FD F:0X86CA36B5063AF6E8!8m2!3D38.7663221!4D-7.3624598).</p> <p>CONSIDERAMOS RELEVANTE O ACRESCENTO AO DOCUMENTO BASE, DO CASTELO DE VILA VIÇOSA E DO TERREIRO DO PAÇO, PARA UMA MELHOR COMPREENSÃO DO DESENHO.</p>
DESENHO 02:	AUTORIA PRÓPRIA
DESENHO 03:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 01:	https://revisitavora.wordpress.com/2018/06/27/o-problema-da-casa-portuguesa-fernando-tavora-2/
FIGURA 02:	https://pt.wikipedia.org/wiki/I_Congresso_Nacional_de_Arquitetura#/media/File:I_Congresso_Nacional_de_Arquitetura_1948.JPG
FIGURA 03:	https://www.christies.com/lotfinder/lot/le-corbusier-pseudonym-of-charles-edouard-jeanneret-5156007-details.aspx
FIGURA 04:	https://i.pinimg.com/564x/11/c5/79/11c5791342c5d79fd430992992b1ec9d.jpg
FIGURA 05:	https://pt.wikipedia.org/wiki/I_Congresso_Nacional_de_Arquitetura#/media/File:I_Congresso_Nacional_de_Arquitetura_1948.JPG
FIGURA 06:	<p>FUNDAÇÃO INSTITUTO ARQUITETO JOSÉ MARQUES DA SILVA</p> <p>https://arquivatom.up.pt/index.php/primeiro-congresso-dos-arquitetos-portugueses</p>
FIGURA 07:	http://servir.uevora.pt/prismacapas/leo/2014/07/bgue_53_144.jpg
FIGURA 08:	<p>CENTRO PORTUGUÊS DE SERIGRAFIA</p> <p>https://www.cps.pt/default/pt/homepage/obragraficaoriginal/obra?id=32154</p>
FIGURA 09:	https://www.goodreads.com/book/show/10488103-portugal-o-mediterraneo-e-o-atlantico-estudo-geografico
FIGURA 10:	ALMEIDA, PEDRO VIEIRA DE, <i>ENSAIO SOBRE O ESPAÇO DA ARQUITECTURA</i> , (1963), CENTRO DE ESTUDOS ARNALDO ARAÚJO DA ESAP, PORTO, 2011.
FIGURA 11:	https://projectaravenidas.wordpress.com/2016/01/21/nuno-teotonio-pereira-em-braga/
FIGURA 12:	https://docplayer.com.br/docs-images/76/73848532/images/44-3.jpg
FIGURA 13:	<p>https://www.postais-antigos.com/_media/img/large/lisboa-igreja-sao-joao-de-deus.jpg</p> <p>http://lisboadeantigamente.blogspot.com/2017/05/igreja-de-sao-joao-de-brito.html</p> <p>https://i.pinimg.com/originals/0e/50/36/0e5036b5a891cc81afd23f92a2757821.jpg</p>
FIGURA 14:	http://hiddenarchitecture.blogspot.com/2015/03/sagrado-coracao-de-jesus-church.html
FIGURA 15:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 16:	http://www.lombardiabeniculturali.it/architettura/900/schede/p3010-00050/
FIGURA 17:	https://i.pinimg.com/750x/c2/1c/c3/c21cc3e753e0bc9625383bf825d94a46.jpg
FIGURA 18:	http://www.ordinearchitetti.mi.it/en/mappe/itinerario/28-the-bbpr-studio-and-milan/saggio
FIGURA 19:	https://www.yellowtrace.com.au/carlo-scarpa-olivetti-showroom-venice/#foobox-1/18/olivetti-showroom-venice-carlo-scarpa-yellowtrace-03.jpg
FIGURA 20:	http://inter-architecture.rietveldacademie.nl/wp-content/uploads/2014/11/scarpa-olivetti.jpeg
FIGURA 21:	<p>ALESSANDRO CERUTTI</p> <p>http://www.alessandrocerutti.com/carlo-scarpa-negozio-olivetti</p>
FIGURA 22:	PORTAS, NUNO, "CARLO SCARPA. UM ARQUITECTO MODERNO EM VENEZA", <i>ARQUITECTURA</i> , 3A SÉRIE, N.59, LISBOA, 1957.
FIGURA 23:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 24:	PORTAS, NUNO, "CARLO SCARPA. UM ARQUITECTO MODERNO EM VENEZA", <i>ARQUITECTURA</i> , 3A SÉRIE, N.59, LISBOA, 1957.
FIGURA 25:	https://it.wikipedia.org/wiki/File:Palazzo_ca_foscari_facciata_canal_grande.jpg

- FIGURA 26:** [HTTPS://I.PINIMG.COM/ORIGINALS/71/91/AE/7191AE9C8F9906AB61EA72592FF3B866.JPG](https://i.pinimg.com/originals/71/91/AE/7191AE9C8F9906AB61EA72592FF3B866.JPG)
- FIGURA 27:** CORREIA, NUNO, *CRÍTICA E DEBATE ARQUITECTÓNICO NA 3ª SÉRIE DA REVISTA "ARQUITECTURA" PORTUGAL, 1957/1974*, UNIVERSIDADE POLITÉCNICA DA CATALUNHA, BARCELONA, 2015, P. 32
- FIGURA 28:** CORREIA, NUNO, *CRÍTICA E DEBATE ARQUITECTÓNICO NA 3ª SÉRIE DA REVISTA "ARQUITECTURA" PORTUGAL, 1957/1974*, UNIVERSIDADE POLITÉCNICA DA CATALUNHA, BARCELONA, 2015, P. 52
- FIGURA 29:** CORREIA, NUNO, *CRÍTICA E DEBATE ARQUITECTÓNICO NA 3ª SÉRIE DA REVISTA "ARQUITECTURA" PORTUGAL, 1957/1974*, UNIVERSIDADE POLITÉCNICA DA CATALUNHA, BARCELONA, 2015, P. 194
- FIGURA 30:** PORTAS, NUNO, "CARLO SCARPA. UM ARQUITECTO MODERNO EM VENEZA", *ARQUITECTURA*, 3ª SÉRIE, N.59, LISBOA, 1957.
- FIGURA 31:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 32:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 33:** [HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS/PLACE/VILA+VIÇOSA/@38.7893304,-7.4341158,4442M/DATA=!3M1!1E3!4M5!3M4!1S0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598](https://www.google.pt/maps/place/Vila+viçosa/@38.7893304,-7.4341158,4442m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598)
- FIGURA 34:** BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL
[HTTP://PURL.PT/15387/3/#/89](http://purl.pt/15387/3/#/89)
- FIGURA 35:** DIAS, MARIA HELENA, *PORTUGALLIAE CIVITATES, PERSPECTIVAS CARTOGRÁFICAS MILITARES*, INSTITUTO GEOGRÁFICO DO EXÉRCITO, LISBOA, 2008, P.105
- FIGURA 36:** ALÇADA, M., *REVISTA MONUMENTOS N.6, DIREÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, LISBOA, 1997* EM RIBEIRO, BRUNO, *PROJECTO URBANO - CONJUNTO MONUMENTAL DE VILA VIÇOSA 7, INTEGRAÇÃO DE NOVAS CONSTRUÇÕES EM PATRIMÓNIO HISTÓRICO E NATURAL*, TESE DE Mestrado, INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO, LISBOA, 2017, P.8.
- FIGURA 37:** ALÇADA, M., *REVISTA MONUMENTOS N.6, DIREÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, LISBOA, 1997* EM RIBEIRO, BRUNO, *PROJECTO URBANO - CONJUNTO MONUMENTAL DE VILA VIÇOSA 7, INTEGRAÇÃO DE NOVAS CONSTRUÇÕES EM PATRIMÓNIO HISTÓRICO E NATURAL*, TESE DE Mestrado, INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO, LISBOA, 2017, P.8.
- FIGURA 38:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 39:** RÁDIO CAMPANÁRIO
[HTTPS://WWW.RADIOCAMPANARIO.COM/ULTIMAS/REGIONAL/VILA-VICOSA-CASA-DR-BARATA-DOS-SANTOS-DECLARADA-MONUMENTO-DE-INTERESSE-PUBLICO-C-FOTOS](https://www.radiocampanario.com/ultimas/regional/vila-vicosa-casa-dr-barata-dos-santos-declarada-monumento-de-interesse-publico-c-fotos)
- FIGURA 40:** RÁDIO CAMPANÁRIO
[HTTPS://WWW.RADIOCAMPANARIO.COM/ULTIMAS/REGIONAL/VILA-VICOSA-CASA-DR-BARATA-DOS-SANTOS-DECLARADA-MONUMENTO-DE-INTERESSE-PUBLICO-C-FOTOS](https://www.radiocampanario.com/ultimas/regional/vila-vicosa-casa-dr-barata-dos-santos-declarada-monumento-de-interesse-publico-c-fotos)
- FIGURA 41:** RÁDIO CAMPANÁRIO
[HTTPS://WWW.RADIOCAMPANARIO.COM/ULTIMAS/REGIONAL/VILA-VICOSA-CASA-DR-BARATA-DOS-SANTOS-DECLARADA-MONUMENTO-DE-INTERESSE-PUBLICO-C-FOTOS](https://www.radiocampanario.com/ultimas/regional/vila-vicosa-casa-dr-barata-dos-santos-declarada-monumento-de-interesse-publico-c-fotos)
- FIGURA 42:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 43:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 44:** [HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS/PLACE/VILA+VIÇOSA/@38.7893304,-7.4341158,4442M/DATA=!3M1!1E3!4M5!3M4!1S0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598](https://www.google.pt/maps/place/Vila+viçosa/@38.7893304,-7.4341158,4442m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598)
- FIGURA 45:** [HTTP://ARCHITETTURA.IT/SOPRALLUOGHI/20041102/06.HTM](http://architettura.it/sopralluoghi/20041102/06.htm)
- FIGURA 46:** [HTTPS://I.PINIMG.COM/ORIGINALS/1F/7A/54/1F7A544757217F031C320BD4D35B6997.JPG](https://i.pinimg.com/originals/1f/7a/54/1f7a544757217f031c320bd4d35b6997.JPG)
- FIGURA 47:** *ARQUITECTURA E CIDADANIA, ATELIER NUNO TEOTÔNIO PEREIRA*, LIVRO DA EXPOSIÇÃO DECORRIDA NO CENTRO CULTURAL DE BELÉM ENTRE 26 DE JUNHO A 31 DE OUTUBRO, LISBOA, 2004, P.188.
- FIGURA 48:** [HTTPS://I.PINIMG.COM/ORIGINALS/B4/06/92/B4069283EA087F4A5DE2487EEC2C528E.JPG](https://i.pinimg.com/originals/b4/06/92/b4069283EA087F4A5DE2487EEC2C528E.JPG)
- FIGURA 49:** [HTTPS://I.PINIMG.COM/ORIGINALS/21/46/D8/2146D8C30AEBFD9CAE7FC4C96078B851.JPG](https://i.pinimg.com/originals/21/46/D8/2146D8C30AEBFD9CAE7FC4C96078B851.JPG)
- FIGURA 50:** FARIAS, HUGO JOSÉ, *LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VIÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL*, UNIVERSIDADE POLITÉCNICA DE MADRID, 2011.
- FIGURA 51:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 52:** [HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS/PLACE/VILA+VIÇOSA/@38.7893304,-7.4341158,4442M/DATA=!3M1!1E3!4M5!3M4!1S0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598](https://www.google.pt/maps/place/Vila+viçosa/@38.7893304,-7.4341158,4442m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598)

FIGURA 53:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 54:	RÁDIO CAMPANÁRIO HTTPS://WWW.RADIOCAMPANARIO.COM/ULTIMAS/REGIONAL/VILA-VICOSA-CASA-DR-BARATA-DOS-SANTOS-DECLARADA-MONUMENTO-DE-INTERESSE-PUBLICO-C-FOTOS
FIGURA 55:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
FIGURA 56:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
FIGURA 57:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
FIGURA 58:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
FIGURA 59:	ARQUIVO NUNO TEOTÔNIO PEREIRA PTNTP TXT 00428 DES 12371
FIGURA 60:	HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS/PLACE/VILA+VI%C3%A7OSA/@38.7893304,-7.4341158,4442M/DATA=!3M1!1E3!4M5!3M4!1S0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598
FIGURA 61:	HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS/PLACE/VILA+VI%C3%A7OSA/@38.7893304,-7.4341158,4442M/DATA=!3M1!1E3!4M5!3M4!1S0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598
FIGURA 62:	HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS/PLACE/VILA+VI%C3%A7OSA/@38.7893304,-7.4341158,4442M/DATA=!3M1!1E3!4M5!3M4!1S0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598
FIGURA 63:	HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS/PLACE/VILA+VI%C3%A7OSA/@38.7893304,-7.4341158,4442M/DATA=!3M1!1E3!4M5!3M4!1S0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598
FIGURA 64:	HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS/PLACE/VILA+VI%C3%A7OSA/@38.7893304,-7.4341158,4442M/DATA=!3M1!1E3!4M5!3M4!1S0XD17153FDC098FDF:0X86CA36B5063AF6E818M2!3D38.7663221!4D-7.3624598
FIGURA 65:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
FIGURA 66:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
FIGURA 67:	HTTPS://DE.PHAIDON.COM/AGENDA/ARCHITECTURE/ARTICLES/2013/DECEMBER/13/HOW-CARLO-SCARPA-BRIDGED-PAST-AND-PRESENT/ .
FIGURA 68:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
FIGURA 69:	MENDES, LUÍS FILIPE CARRILHO DE CASTRO, <i>DIÁRIO DA REPÚBLICA</i> , 2.ª SÉRIE — N.º 203, PORTARIA N.º 365/2017, 20 DE OUTUBRO DE 2017, LISBOA, P.22.
FIGURA 70:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 71:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011
FIGURA 72:	FARIAS, HUGO JOSÉ, <i>LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VVÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÔNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL</i> , UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
FIGURA 73:	MENDES, LUÍS FILIPE CARRILHO DE CASTRO, <i>DIÁRIO DA REPÚBLICA</i> , 2.ª SÉRIE — N.º 203, PORTARIA N.º 365/2017, 20 DE OUTUBRO DE 2017, LISBOA, P.23.
FIGURA 74:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 75:	HTTP://INTRANET.POGMACVA.COM/ES/OBRAS/52946

- FIGURA 76:** FARIAS, HUGO JOSÉ, *LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VIÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÓNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL*, UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
- FIGURA 77:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 78:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 79:** JACOPO FAMILARO
[HTTPS://DIVISARE-RES.CLOUDINARY.COM/IMAGES/DPR_1.0,F_AUTO,Q_AUTO,W_800/V1508773104/CKTEK8MA7QIM5GL8G46L/CARLO-SCARPA-JACOPO-FAMILARO-PALAZZO-ABATELLIS.JPG](https://divisare-res.cloudinary.com/images/dpr_1.0,f_auto,q_auto,w_800/v1508773104/CKTEK8MA7QIM5GL8G46L/CARLO-SCARPA-JACOPO-FAMILARO-PALAZZO-ABATELLIS.JPG)
- FIGURA 80:** LORENZO ZANDRI
[HTTPS://DIVISARE.COM/PROJECTS/329673-CARLO-SCARPA-LORENZO-ZANDRI-VENEZUELA-PAVILION-BIENNALE-DI-VENEZIA](https://divisare.com/projects/329673-carlo-scarpa-lorenzo-zandri-venezuela-pavilion-biennale-di-venezia)
- FIGURA 81:** [HTTP://4.BP.BLOGSPOT.COM/-EWVYV7XPBJE/VGYMHQB8TTI/AAAAAAAAWTU/N0YCTQ7XSRM/S1600/_DSC0015.JPG](http://4.bp.blogspot.com/-EWVYV7XPBJE/VGYMHQB8TTI/AAAAAAAAWTU/N0YCTQ7XSRM/S1600/_DSC0015.JPG)
- FIGURA 82:** PORTAS NUNO, "CARLO SCARPA. UM ARQUITECTO MODERNO EM VENEZA", *ARQUITECTURA*, 3A SÉRIE, N.59, LISBOA, 1957.
- FIGURA 83:** ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA
 PTNTP TXT 00429 DES (s/o)
- FIGURA 84:** ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA
 PTNTP TXT 00429 DES 12475
- FIGURA 85:** RÁDIO CAMPANÁRIO
[HTTPS://WWW.RADIOCAMPANARIO.COM/ULTIMAS/REGIONAL/VILA-VICOSA-CASA-DR-BARATA-DOS-SANTOS-DECLARADA-MONUMENTO-DE-INTERESSE-PUBLICO-C-FOTOS](https://www.radiocampanario.com/ultimas/regional/vila-vicosa-casa-dr-barata-dos-santos-declarada-monumento-de-interesse-publico-c-fotos)
- FIGURA 86:** FARIAS, HUGO JOSÉ, *LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VIÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÓNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL*, UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
- FIGURA 87:** *ARQUITECTURA POPULAR EM PORTUGAL*, SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITECTOS, FUNDO TERESA CAPUCHO, LISBOA, 1961.
- FIGURA 88:** [HTTPS://CLOUD10.TODOCOLECCION.ONLINE/POSTALES-ANDALUCIA/TC/2016/01/11/18/53729730.JPG](https://cloud10.todocoleccion.online/postales-andalucia/tc/2016/01/11/18/53729730.JPG)
- FIGURA 89:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 90:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 91:** [HTTPS://WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/DTEIL/6908907614/IN/PHOTOSTREAM/](https://www.flickr.com/photos/dteil/6908907614/in/photostream/)
- FIGURA 92:** [HTTPS://WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/LAUVAGEOMETRICA/13234543003/IN/ALBUM-72157642512944934/](https://www.flickr.com/photos/lauvageometrica/13234543003/in/album-72157642512944934/)
- FIGURA 93:** FUNDAÇÃO QUERINI STAMPALIA
[HTTPS://DIVISARE.COM/PROJECTS/318723-CARLO-SCARPA-MARIO-BOTTA-VALERIANO-PASTOR-RICCARDO-DE-CAL-FRANCESCO-CASTAGNA-FONDAZIONE-QUERINI-STAMPALIA](https://divisare.com/projects/318723-carlo-scarpa-mario-botta-valeriano-pastor-riccardo-de-cal-francesco-castagna-fondazione-querini-stampalia)
- FIGURA 94:** TOM OUELLETTE
[HTTPS://WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/136891509@N07/38589561930/IN/PHOTOLIST-21N2AJE-D2GJ7C-eYKJ-9L65KQ-5APJvQ-9L5s8R-DH8SPN-8DY51-9L5afP-9L8fgG-2F9xYS-aqUUSb-6GGLwS-8Z7C8R-9n4XCW-9L8B11-24f4hKC-f92ACc-DHwJYC-p8LUoJ-DiGA29-DHwJ5Y-6GCEb4-f22gTn-opti3-of2gC-KfCBa-8KRw7j-aFRTWE-or36aH-82CB4B-5ASM9w-5ANBok-optGED-oFXeDu-HWuoZA-5ASuHb-5ANxA4-oFRPnT-oFRSNa-5ANmH2-5ANw4K-2DnTm-6GGA3J-dhc2Ub-6GCAic-9L6mCT-669s8Y-6GCCeP-9L5YLX](https://www.flickr.com/photos/136891509@N07/38589561930/in/photolist-21N2AJE-D2GJ7C-eYKJ-9L65KQ-5APJvQ-9L5s8R-DH8SPN-8DY51-9L5afP-9L8fgG-2F9xYS-aqUUSb-6GGLwS-8Z7C8R-9n4XCW-9L8B11-24f4hKC-f92ACc-DHwJYC-p8LUoJ-DiGA29-DHwJ5Y-6GCEb4-f22gTn-opti3-of2gC-KfCBa-8KRw7j-aFRTWE-or36aH-82CB4B-5ASM9w-5ANBok-optGED-oFXeDu-HWuoZA-5ASuHb-5ANxA4-oFRPnT-oFRSNa-5ANmH2-5ANw4K-2DnTm-6GGA3J-dhc2Ub-6GCAic-9L6mCT-669s8Y-6GCCeP-9L5YLX)
- FIGURA 95:** RÁDIO CAMPANÁRIO
[HTTPS://WWW.RADIOCAMPANARIO.COM/ULTIMAS/REGIONAL/VILA-VICOSA-CASA-DR-BARATA-DOS-SANTOS-DECLARADA-MONUMENTO-DE-INTERESSE-PUBLICO-C-FOTOS](https://www.radiocampanario.com/ultimas/regional/vila-vicosa-casa-dr-barata-dos-santos-declarada-monumento-de-interesse-publico-c-fotos)
- FIGURA 96:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 97:** FARIAS, HUGO JOSÉ, *LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VIÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÓNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL*, UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
- FIGURA 98:** [HTTPS://WWW.WORLALLDETAILS.COM/PICTUREVIEW/981-KYOTO_JAPAN_KATSURA_IMPERIAL_VILLA_SHOKIN-TEI.HTML](https://www.worldalldetails.com/pictureview/981-KYOTO_JAPAN_KATSURA_IMPERIAL_VILLA_SHOKIN-TEI.HTML)
- FIGURA 99:** [HTTPS://STATIC.DEZEEN.COM/UPLOADS/2016/10/MAOYASHI-MACHIYA-KYOTO-HOUSE-UOYA-SHIGENORI-JAPAN-ARCHITECTURE-RESIDENTIAL_ DEZEEN_2364_COL_15.JPG](https://static.dezeen.com/uploads/2016/10/maoyashi-machiya-kyoto-house-uoya-shigenori-japan-architecture-residential_dezeen_2364_col_15.jpg)
- FIGURA 100:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 101:** FOTOTECA PALLADIO, GIANANTONIO BATTISTELLA
[HTTP://MEDIATECA.PALLADIOMUSEUM.ORG/SCARPA/WEB/FOTO_SCHEDA.PHP?VALO=L_6_369](http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto_scheda.php?valo=l_6_369)
- FIGURA 102:** [HTTP://ANGELOMASIERI.BLOGSPOT.COM/2007/12/VILLA-GIACOMUZZI-AD-UDINE.HTML](http://angelomasieri.blogspot.com/2007/12/villa-giacomuzzi-ad-udine.html)

FIGURA 103:	ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA PTNTP TXT 00429 DES 12479
FIGURA 104:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 105:	ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA PTNTP DES 12471
FIGURA 106:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 107:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 108:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 109:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 110:	HTTPS://WWW.BUSINESSINSIDER.COM.AU/THIEVES-ROB-VERONAS-MUSEO-CIVICO-DI-CASTELVECCHIO-2015-11
FIGURA 111:	HTTPS://WWW.ISIC.IT/ASSETS/UPLOADS/VERGUENSTIGUNGEN/CASTELVECCHIO-600x400.JPG
FIGURA 112:	ARQUIVO CARLO SCARPA HTTP://WWW.ARCHIVIOCARLOSCARPA.IT/WEB/DISEGNI_SCHEDA.PHP?SCHEDA=369
FIGURA 113:	ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA PTNTP TXT 00429 DES 12479
FIGURA 114:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 115:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 116:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 117:	HTTP://GUTTAE.BLOGSPOT.COM/2008/11/CARLO-SCARPA-SCULPTURE-GARDEN-VENICE.HTML
FIGURA 118:	FOTOTECA PALLADIO, VACLAV SEVY HTTP://MEDIATECA.PALLADIOMUSEUM.ORG/SCARPA/WEB/FOTO_SCHEDA.PHP?VALO=L_6_1178
FIGURA 119:	ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA PTNTP TXT 00429 DES 12475
FIGURA 120:	MENDES, LUÍS FILIPE CARRILHO DE CASTRO, DIÁRIO DA REPÚBLICA, 2.ª SÉRIE — N.º 203, PORTARIA N.º 365/2017, 20 DE OUTUBRO DE 2017, LISBOA, P.27.
FIGURA 121:	FOTOTECA PALLADIO, GIANANTONIO BATTISTELLA HTTP://MEDIATECA.PALLADIOMUSEUM.ORG/SCARPA/WEB/FOTO_SCHEDA.PHP?VALO=L_6_375
FIGURA 122:	BÜCHEL, LENA, DIE VILLEN UND VILLENPROJEKTE VON CARLO SCARPA, TESE DE DOUTORAMENTO, UNIVERSIDADE DE STAINFORT, 2008, P.405.
FIGURA 123:	ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA PTNTP TXT 00429 DES 12475
FIGURA 124:	ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA PTNTP TXT 00429 DES 12477
FIGURA 125:	“MORADIA EM VILA VIÇOSA”, REVISTA ARQUITECTURA, N. 79, LISBOA, 1963.
FIGURA 126:	“MORADIA EM VILA VIÇOSA”, REVISTA ARQUITECTURA, N. 79, LISBOA, 1963.
FIGURA 127:	“MORADIA EM VILA VIÇOSA”, REVISTA ARQUITECTURA, N. 79, LISBOA, 1963.
FIGURA 128:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 129:	ALMEIDA, PEDRO VIEIRA DE, ENSAIO SOBRE O ESPAÇO DA ARQUITECTURA, (1963), CENTRO DE ESTUDOS ARNALDO ARAÚJO DA ESAP, PORTO, 2011.
FIGURA 130:	AUTORIA PRÓPRIA
FIGURA 131:	RÁDIO CAMPANÁRIO HTTPS://WWW.RADIOCAMPANARIO.COM/ULTIMAS/REGIONAL/VILA-VICOSA-CASA-DR-BARATA-DOS-SANTOS-DECLARADA-MONUMENTO-DE-INTERESSE-PUBLICO-C-FOTOS
FIGURA 132:	AUTORIA PRÓPRIA

- FIGURA 133:** [HTTPS://I.PINIMG.COM/ORIGINALS/F7/D3/42/F7D342D58A680423A2F075AC8FB8F719.JPG](https://i.pinimg.com/originals/f7/d3/42/f7d342d58a680423a2f075ac8fb8f719.jpg)
- FIGURA 134:** FOTOTECA PALLADIO, GIANANTONIO BATTISTELLA
[HTTP://MEDIATECA.PALLADIOMUSEUM.ORG/SCARPA/WEB/FOTO_SCHEDA.PHP?VALO=L_6_376](http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto_scheda.php?valo=l_6_376)
- FIGURA 135:** BÜCHEL, LENA, *DIE VILLEN UND VILLENPROJEKTE VON CARLO SCARPA*, TESE DE DOUTORAMENTO, UNIVERSIDADE DE STAINFORT, 2008, P.414.
- FIGURA 136:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 137:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 138:** FARIAS, HUGO JOSÉ, *LA CASA: EXPERIMENTO Y MATRIZ. LA CASA DE OFIR (1958) FERNANDO TÁVORA Y LA CASA DE VILA VIÇOSA (1962) DE NUNO TEOTÓNIO PEREIRA E NUNO PORTAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN PORTUGAL*, UNIVERSIDADE POLITECNICA DE MADRID, 2011.
- FIGURA 139:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 140:** ALESSANDRO CERUTTI
[HTTP://WWW.ALESSANDROCERUTTI.COM/CARLO-SCARPA-NEGOZIO-OLIVETTI](http://www.alessandrocerutti.com/carlo-scarpa-negozio-olivetti)
- FIGURA 141:** “HOTEL DA BALAIA”, REVISTA ARQUITECTURA, N. 108, LISBOA, 1969.
- FIGURA 142:** “HOTEL DA BALAIA”, REVISTA ARQUITECTURA, N. 108, LISBOA, 1969.
- FIGURA 143:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 144:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 145:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 146:** ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA
PTNTP TXT 00429 DES 12475
- FIGURA 147:** “MORADIA EM VILA VIÇOSA”, REVISTA ARQUITECTURA, N. 79, LISBOA, 1963.
- FIGURA 148:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 149:** [HTTPS://I.PINIMG.COM/ORIGINALS/11/42/2E/11422EAF19C30A456E4120257C66984C.JPG](https://i.pinimg.com/originals/11/42/2e/11422eaf19c30a456e4120257c66984c.jpg)
- FIGURA 150:** FOTOTECA PALLADIO, GIANANTONIO BATTISTELLA
[HTTP://MEDIATECA.PALLADIOMUSEUM.ORG/SCARPA/WEB/FOTO_SCHEDA.PHP?VALO=L_6_492](http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto_scheda.php?valo=l_6_492)
- FIGURA 151:** FOTOTECA PALLADIO, GIANANTONIO BATTISTELLA
[HTTP://MEDIATECA.PALLADIOMUSEUM.ORG/SCARPA/WEB/FOTO_SCHEDA.PHP?VALO=L_6_301](http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto_scheda.php?valo=l_6_301)
- FIGURA 152:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 153:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 154:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 155:** ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA
PTNTP TXT 00429 DES 12477
- FIGURA 156:** ARQUIVO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA
PTNTP TXT 00429 DES 12475
- FIGURA 157:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 158:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 159:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 160:** AUTORIA PRÓPRIA
- FIGURA 161:** [HTTP://WWW.ATLASOFINTERIORS.POLIMI.IT/2015/11/19/CARLO-SCARPA-VILLA-VERITTI-VIALE-DUODO-48-UDINE-ITALY-1955-60/](http://www.atlasofinteriors.polimi.it/2015/11/19/carlo-scarpa-villa-veritti-viale-duodo-48-udine-italy-1955-60/)

ANEXOS

ANEXO_1: MEMÓRIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA DO PROJETO DA CASA DE VILA VIÇOSA, 1960.

«MEMÓRIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA

Destina-se o presente projecto a um edifício de habitação a construir em Vila Viçosa no lote que é do proprietário sr. Dr. Francisco Barata dos Santos, limitado a sudeste pelo arruamento de circunvalação do castelo da Vila (Rua Infante Sagres) e confrontando pelo lado sudoeste com o terreno da Junta Autónoma das Estradas, à qual foi deixada ainda uma faixa para permitir o livre acesso de veículos pesados à sua garagem privativa.

1- INTEGRAÇÃO NO AMBIENTE PRÉ-EXISTENTE

Pela sua especial situação - em frente das muralhas de um castelo intensamente visitado e cuja posição permite dominar a grande parte da Vila - o presente projecto punha uma exigência de harmonia em relação a esse conjunto monumental e por isso a obra resultante não teria sentido fora dos condicionamentos de uma cultura e uma situação paisagística tão particular como a que nos era dada.

Assim, o factor determinante da resolução que aqui se apresneta foi sem dúvida, a preocupação de assegurar essa integração do novo edifício num ambiente espacial fortemente caracterizado pelo diálogo entre a tradição popular e as sucessivas contribuições erudi-

tas, como é o de Vila Viçosa.

Não sendo hoje possível adoptar um qualquer modelo que correspondesse a um tempo ou a uma evolução, que tomou as mais diferentes características segundo os casos e as sucessivas épocas, o único caminho em aberto para corresponder à preocupação acima expressa, era ainda certamente o mesmo que norteou o trabalho dos construtores no passado, isto é, interpretar com a maior atenção as exigências do local onde se vem a inserir, mas a partir das necessidades do programa dado, isto é, ditado pela vida e pela cultura actuais.

Em alguns aspectos essenciais esta preocupação foi particularmente seguida:

a) na sua concepção volumétrica: traduzindo-se numa distribuição horizontal e de todo o corpo principal da habitação, sem recorrer a um andar elevado e dominante. A presença discreta que o edifício apresentará, face ao resto da Vila, tem ainda uma vantagem sensível: a de não obstruir a belíssima e variada vista que os visitantes poderão usufruir desde a encontra junta à muralha, sobre o Palácio, convento dos Agostinhos e Alto de S. Bento.

De facto, a única parte sobreelevada da casa situa-se propositadamente no ponto morto desse horizonte e poderá até criar aí um primeiro plano de interesse para o conjunto.

b) na sua distribuição no terreno : procurando-se, com uma planta que se distribui em vários braços, criar uma sequência de volumes de construção e de pátios murados que prolonga para o interior o espaço externo, segundo a tradição mediterrânica, bem frequente n'aproprias vilas, evitando-se planos estáticos a emparedar as ruas; o antigo largo existente não é assim inteiramente perdido, na medida em que a habitação é recuada para o centro do terreno e envolvida por tais espaços de ar livre.

c) na sua formação espacial: onde a variedade dos ambientes interiores permitiu uma transparência no exterior que se traduz numa variedade de ângulos e aspectos, de cheios e vazios, de planos salientes e zonas de sombra, que a aparentam de tradição popular das vilas do Alto Alentejo, ricas de efeitos volumétricos recortados pela frequente intensidade dos raios solares.

d) no tratamento construtivo e acabamentos: o próprio emprego de um sistema de construção tradicional - a alvenaria depois rebocada e caiada - como proteção das lajes de

cobertura com telha cerâmica, integram discretamente o novo edifício na cor existente. O acabamento dos muros e dos vãos principais com placas em mármore da região, são por outro lado elementos comuns com os edifícios eruditos mais expressivos.

2 - CONCEPÇÃO FUNCIONAL E DOS ESPAÇOS

O aproveitamento do desnível entre as duas ruas que limitam o lote (a noroeste e sudeste), aliado à exigência de evitar uma resolução em altura, conduziu a uma distribuição predominante em superfície do programa dado. Toda a zona de vida diurna; trabalho, estar, receber, refeições e serviço ocupa uma posição diametral no terreno, ao nível da entrada superior, tomada como principal. As exposições livres a Norte e a Sul das suas paredes asseguram conforme os casos uma grande amplitude de controle do ambiente interior, da circulação do ar ou da penetração do sol, conforme a conveniência das estações. Além desta vantagem, esta disposição permite o gozo das esplêndidas vistas - o perfil da muralha por um lado, o do alto de S.Bento e o convento dos Agostinhos, por outra - para o que se trataram especialmente os janelões, galerias ou frestas.

O corpo de quartos principais isola-se num braço que permitiu por seu turno uma boa orientação dos mesmos e a criação de um pátio arborizado no lado de menor movimento. A vantagem da orientação, sendo contraditória com a exigência de intimidade de uma zona de dormir, levou à procura de uma disposição que garantisse a defesa das vistas do exterior, e simultaneamente lhe criasse prolongamentos exteriores. A solução que se traduziu na forma do muro limítrofe e do seu remate em mármore, e no recuo da parede dos quartos, deixando a estes as vistas do castelo e arborização vizinha, contribuiu ainda para evitar uma sensação de superfície que de um ponto de vista paisagístico parecia condenável para o local. Deu-se solução especial a um dos quartos permitindo-lhe maior independência e aproveitamento de todo o horizonte da vila, ao subi-lo ao nível superior e abrir-lhe vãos para as várias direcções.

(Torreão-estúdio)

No piso inferior disporam-se as dependências de menor permanência - quartos de

peçoal doméstico, arrumos gerais, dispensas, instalação de aquecimento, garagem, etc, além de uma sala para utilização no verão, que beneficia da exclusiva abertura ao lado norte e do muro de suporte de terras do pátio superior no lado oposto; poderá esta sala ser utilizada para jogos ou simples permanência e prolonga-se para o exterior por uma pequena esplanada e jardim contíguo. No canto inferior dirigido ao norte dispõe-se uma pequena habitação destinada ao caseiro e sua família com um programa de sala comum e cozinha, dois quartos e instalações sanitárias.

As áreas não ocupadas pela construção tem assim funções diferenciadas: o pátio superior, parcialmente coberto pela sala de estar, receberá um tratamento mais representativo e, defendido pelo muro da entrada, funcionará como prolongamento da zona de receber e estar; os quintais inferiores, pelo contrário serão usados para cultivo e arborização sendo empedradas as passagens, assim como a zona contígua à saída da garagem.

Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, arquitectos

5/4/1960 »

ANEXO_ 2: MEMÓRIA DA MEMÓRIA - GRAVAÇÕES DO FILME A CIDADE DE NUNO PORTAS, 29 DE JUNHO, VILA VIÇOSA

Conviver de perto com o arquiteto, na própria obra, é algo único, na forma como a expressão sobre a mesma é feita na primeira pessoa, sem intermediários e camadas. É o arquiteto e a obra. Estaria eu longe de imaginar que poderia vir a acontecer comigo assistir a um cenário destes.

No dia 27 de Junho tomo conhecimento, através do Professor Álvaro Domingues, que daí a dois dias aconteceria, na Casa de Vila Viçosa, a gravação de um filme intitulado *A cidade de Nuno Portas* que contaria com a participação do arquiteto Nuno Portas. A possibilidade de assistir às gravações foi-me proporcionada através dos realizadores do filme, o arquiteto Humberto Kzure e a realizadora Teresa Prata. Assim, até ao dia 29 de Junho preparei a minha ida à Casa de Vila Viçosa, num misto entre entusiasmo e ansiedade daquilo que iria encontrar. Às oito e meia da manhã, saí de Viseu em direção a Vila Viçosa, com a minha mãe, que me acompanha incansavelmente em todas as andanças e me ajudou em mais uma. A viagem é longa e pontuada por diferentes momentos, mas a mudança mais notória é na passagem da Barragem do Fratel, cruzando o rio Tejo. A paisagem muda e a luz muda, é forte, luminosa, quente, diferente da luz do Norte. Entra-se no puro Alentejo.

Chegada à Casa de Vila Viçosa, sou recebida pela equipa, que se encontra atarefadamente a escolher os melhores ângulos e pontos de vista para as filmagens, mas nem

assim deixaram de me fazer sentir acolhida. Passava do meio dia e meio e já estava tudo pronto na sala de estar para quando o arquiteto Nuno Portas chegasse. Acompanhado pela irmã, Manuela Portas, chega à casa passado poucos minutos. Cumprimentam toda a equipa e, Nuno Portas, com o seu passo ligeiro, começa a percorrer e a relembrar os vários espaços da casa. As câmaras começam a gravar na sala de jantar, sem guião ou previsibilidade, apenas mediante aquilo que o arquiteto ia recordando. No espaço da sala de jantar, fala da mestria com que foram feitas as janelas, em mármore e vitral, afirma a sua execução a partir do exterior. Passa-se rapidamente para o espaço da sala de estar, onde, imediatamente o olhar do arquiteto se prende nas portadas de madeira que, através da sua geometria em grelha, filtram a luz da manhã que entra no espaço. Relembra a viagem a Itália e como foi importante, «*Itália era a nossa marcação de como as coisas se fazem...a invenção italiana*»¹, encontrando nas portadas essas mesmas referências. A importância desta viagem foi marcante, e esta foi a primeira de algumas vezes que foi referida durante o dia de filmagens. A sala de estar representa na casa um núcleo no qual se desenvolvem os principais percursos, não sendo ele um espaço de grande permanência. Assim, Nuno Portas, continua o percurso entrando no corredor dos quartos. Sobem-se dois degraus e a privacidade do espaço é diferente, mais intimista, através da redução do seu pé direito, do corredor que aperta, é o espaço da família. Estando certo de que aquele constitui o núcleo mais íntimo da casa, questiona-se sobre se existe afinal esse conceito, «*nunca se sabe bem qual é a parte íntima...*»². Percorre-se o corredor, notando os dois quartos que se encontram à direita do mesmo e ao fundo, a suíte, dos donos da casa. Um espaço de maior dimensão que os anteriores, composto por um pequeno *hall* autónomo que distribui para a casa de banho e para o quarto em si. Dentro do quarto, o arquiteto afasta as cortinas e imediatamente o espaço ganha uma nova luz e ambiente, através da grande presença de elementos naturais que se encontram do outro lado, no pequeno pátio que se confronta com a janela. Nesse espaço, comenta o arquiteto, «*era onde o dono da casa costumava ler*»³. Saídos da suíte, a propósito do vitral que encontra ao fundo, com o propósito de dar luz mas

¹ PORTAS, Nuno, observação feita aquando das gravações do filme *A cidade de Nuno Portas*, de Humberto Kzure e Teresa Prata, Vila Viçosa, 29 de Junho de 2019.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

de não se ver de fora para dentro, confessa que a casa tinha «*muitas graças*»⁴ e que «*foi talvez das coisas mais interessantes que fizemos*»⁵, precisamente por essa liberdade experimental que tiveram, dada pelos proprietários, que eram também família, e ao período em que a arquitetura portuguesa se encontrava. O próximo espaço do qual Nuno Portas iria falar era o escritório, que se encontrava no braço oposto dos quartos, atravessando novamente o núcleo da sala de estar, seguindo-se de uma outra sala de estar, mais pequena, que fazia a transição entre o escritório e o núcleo. Salienta a funcionalidade de como foi pensado este espaço, para ser autónomo do resto da casa. Possui uma entrada própria, dada a profissão de advogado que tinha o proprietário, que, muitas vezes, recebia ali os seus clientes e era uma forma de garantir privacidade face aos restantes espaços da casa, e família. O arquiteto Humberto Kzure, acompanhava de forma visível, em câmara, o arquiteto Nuno Portas pelos espaços, fazendo algumas perguntas relativas a cada um. Eu, acompanhava o percurso pelos espaços, de bloco na mão, pronta a anotar aquilo que a sabedoria e conhecimento do arquiteto Nuno Portas sobre a casa podia dizer, ali, na primeira pessoa. Afinal, ninguém sabe mais sobre a obra do que a pessoa que a pensou e senti-me tamanhamente privilegiada por assistir a uma visita guiada ao objeto de estudo da minha dissertação pelo arquitecto que o projetou. Entre espaços, recorda a forma como o trabalho era distribuído e organizado no *atelier* de Nuno Teotónio Pereira, afirmando que era o próprio que fazia essas distribuições e que a casa de Vila Viçosa «*era para o Nuno*»⁶. Antes de sair para o pátio principal, no qual serão as filmagens seguintes, Nuno Portas confessa a dificuldade que tiveram acerca de qual a importância que deveriam dar ao andar inferior, que comporta várias funções, entre as quais, salas de matança, salas de jogos e um alpendre de verão. Era ali que os elementos mais jovens da família recebiam os seus amigos durante o período de verão, onde podiam, inclusive, pernoitar.

Já no pátio principal, contempla o muro exterior, que foi desenhado em plena harmonia com as ameias do castelo no plano imediatamente posterior. Sorri e desvia o olhar em direção à cobertura do edifício e à gárgula que existe. Aproximando-se da mesma, explica

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

a intenção da existência de água num elemento que serve de floreira, abaixo da gárgula, que não chegou a verificar-se. O desenho da gárgula é do arquiteto Pedro Vieira de Almeida, o qual Nuno Portas refere como «*um dos melhores arquitetos portugueses*»⁷ da época. À direita deste elemento, que integra o alçado principal do pátio, encontra-se um banco/floreira adossado ao alçado que «*é um encaixe deste lado todo e poderia ter vários usos*»⁸ contribuindo para este «*jogo de formas*»⁹ que, diz o arquiteto, «*embora não fosse necessário, dava tentação de fazer*»¹⁰. Ainda no espaço do pátio principal refere mais uma vez a viagem a Itália que fez com Nuno Teotónio Pereira em 1957, nomeando as portadas em madeira da sala de estar, como um possível rebatimento dessa mesma experiência de viagem, que parece ter sido tão determinante em vários aspetos.

O sol no pátio estava quente, e o apetite apertava a toda a equipa, quando, às duas da tarde se fez a primeira pausa para almoço. Prontamente a equipa de trabalho me convidou para almoçar em conjunto com o arquiteto Nuno Portas. Estaria longe de imaginar que, para além de ter tido a oportunidade de vivenciar de perto o arquiteto e a obra, ainda almoçaria com ele. A cozinha alentejana presenteou-nos com os seus sabores inconfundíveis e tradicionais, do sabor de uma carne de porco à alentejana que alimentava, também, a alma.

Se, durante a manhã, assumi o meu papel de ouvinte, longe da câmara; à tarde, foi-me dada a oportunidade única de falar diretamente com o arquiteto Nuno Portas. Já de volta à casa, sentados de frente para as portadas de madeira da sala de estar, no banco corrido de palhinha, com as câmaras apontadas, falámos sobre Scarpa, a viagem a Itália e a perceção que tinha dos espaços da casa. Para o arquiteto a experiência desta casa foi importantíssima para muitas obras que desenvolveu *à posteriori* no *atelier*, admite. Fala de Scarpa não como arquiteto mas como um mestre cuja obra se prende muito no desenho de elementos concretos e não da grande obra, é essa memória que se rebate na casa.

Durante o tempo em que estivemos sentados corria uma leve brisa que refrescava a sala de estar, esse espaço núcleo de pé direito duplo que respirava tradição e inovação, entre

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

a utilização da cortiça na cobertura, do mármore local, proveniente das pedreiras do pai de Nuno Portas e de elementos como as portadas que teriam sido ideias importadas das referências italianas, como era Carlo Scarpa. Depois deste momento mais calmo em termos de dinâmica de percurso pela casa, Nuno Portas convida à visita ao piso superior, que leva à *mezzanine* e ao quarto/estúdio, no torreão. O piso superior possui uma grande amplitude de vistas, quer para o Castelo de Vila Viçosa, quer para o lado do Paço Ducal. Subimos as escadas, desenhadas por Pedro Vieira de Almeida e percorremos o espaço da *mezzanine* cuja guarda se transforma em banco, ladeada por estantes que evidenciam o gosto pela leitura, do proprietário. O arquiteto chama a atenção para os vãos horizontais que abre ao nível do piso superior, de forma a enquadrar, mais uma vez, as ameias do castelo. Parecem uma moldura que ilumina o espaço interior e deixa entrar a história da vila para dentro de casa. Do outro lado, um pequeno corredor apertado com alguns degraus, colocam o último quarto na cota mais alta do edifício. Dirige-se para a grande janela vertical do espaço, na qual convida a olhar, mais uma vez, para uma moldura da vila, que desta vez contempla o Paço Ducal e o Palácio.

Parto de Vila Viçosa com a experiência completa de um dia que se prolongará na minha memória, de enriquecimento, para além de académico, pessoal. O arquiteto Nuno Portas foi de uma grande simpatia em todos os momentos, bem como todos os membros da equipa de gravação, que me acolheram como se fosse um deles desde o primeiro minuto. A eles agradeço também em especial, por aquilo que me proporcionaram e aguardo a estreia do filme, *A cidade de Nuno Portas*, ao qual dei uma pequena contribuição sobre a casa.



Casa de Vila Viçosa (1959-1963):

Ecoss das memórias de Nuno Teotónio Pereira e Nuno
Portas sobre Carlo Scarpa

Matilde Pereira

FACULDADE DE ARQUITETURA

